Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Πτυχιακή εργασία:

Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών

Φοιτήτρια: Λιόντου – Μωχάμεντ Μαρίνα
Υπεύθυνος Καθηγητής: Γιώργος Κοκκώνης

Άρτα, Ιούνιος 2011

Πρόλογος – ευχαριστίες

Η ενασχόληση με το συγκεκριμένο θέμα άρχισε στα πλαίσια της εκπόνησης της πτυχιακής εργασίας κατά την φοίτηση μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, μετά από ιδέα και παρότρυνση του επόπτη της εργασίας κ. Γιώργου Κοκκώνη, τον οποίο και ευχαριστώ για τις οδηγίες και τη συμπαράσταση.

Παρά το γεγονός ότι ξεκίνησα εντελώς απρόθυμα την έρευνα για το συγκεκριμένο θέμα, η πολύπλευρη δραστηριότητα, η απαράμιλλη δεξιοτεχνία του Αγάπιου Τομπούλη καθώς και το ενδιαφέρον πολλών φίλων ουτιστών και εν γένει μουσικών για τον– ακόμη και σε μένα άγνωστο πριν ένα χρόνο– Αγάπιο Τομπούλη, αποτέλεσαν σημαντικό κίνητρο για την εκπόνηση της εργασίας.

Η συγκεκριμένη εργασία, δεν θα ήταν εφικτή χωρίς την πολύτιμη βοήθεια και παρότρυνση μιας ομάδας φίλων και συνεργατων τους οποίους οφείλω να αναφέρω. Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον Αλέξανδρο Παπαδημητράκη, μουσικό, ο οποίος υπήρξε ο συνδετικός μου κρίκος με τον Ηλία Φαχίδη, που με τη σειρά του υπήρξε ο συνδετικός μου κρίκος με τον κ. Ραιδεστινό Θεόδωρο και την εγγονή του Αγάπιου Τομπούλη κα. Αλέκα, συγγενείς και κύριοι πληροφορητές μου σχετικά με την ζώη του Αγάπιου Τομπούλη. Ο κ. Ραιδεστινός με υπομονή και δεκτικότητα μου παρείχε πρόσβαση σε χειρόγραφες καταγραφές και συνθέσεις του Αγάπιου Τομπούλη, μέρος του οποίου με άφησε να φωτογραφήσω. Τους ευχαριστώ όλους ιδιαίτερα.

Ο Αλέξανδρος Παπαδημητράκης υπήρξε επίσης ο συνδετικός μου κρίκος με τον Κωστα Κοπανιτσάνο, μουσικό και ερευνητή του είδους. Η άνευ όρων βοήθειά του τελευταίου, η παραχώρηση ανέκδοτου υλικού, οι συμβουλές του και οι άνθρωποι με τους οποίους με έφερε σε επαφή (από αυτούς και η κα. Αγγελική Καρά η οποία με ιδιαίτερη ευγένεια μου παρείχε πληροφορίες για την περίοδο συνεργασίας του Αγάπιου Τομπούλη με την ορχήστρα του Σίμωνα Καρά), υπήρξαν καταλυτικοί παράγοντες σε όλη την διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας μου. Επίσης τον ευχαριστώ.

Χωρίς την βοήθεια του Παύλου Σπυρόπουλου στο Finale και τα εποικοδομητικά σχόλια σχετικά με τις καταγραφές και την δομή της εργασίας, το σύνολο θα ήταν σαφώς ελλειπέστερο. Τον ευχαριστώ για την υπομονή και τη γνώση που μοιράστηκε.

Τέλος, η εξ' αποστάσεως βοήθεια και υποστήριξη της Χρύσας Καραΐσκου υπήρξε αναμφισβήτητη. Ομοίως και η βοήθεια και υπομονή της μητέρας μου Ελένης στην οποία και είναι αφιερωμένη η παρούσα εργασία.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....1

Μεθοδολογία 4

ΜΕΡΟΣ Α : Η περίοδος 1890-1940

Ο Αγάπιος Τομπούλης -Σύντομο βιογραφικό σημείωμα 12

Κεφάλαιο 1ο : Πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις στις αρχές του 20ου

1.1 Πριν το 1918 : Κωνσταντινούπολη. Η φυγή 15

1.2 Μετά το 1922 : Αθήνα. Η ένταξη.....16

Κεφάλαιο 2ο : Η παρουσία του Αγάπιου Τομπούλη στις 78 στροφές

2. 1 Οι πρώτες ηχογραφήσεις.....19

2.2 Οι συνεργασίες.....21

2.2.α Οι συνεργάτες.....21

2.2.β Οργανολόγιο - τύποι ορχήστρας και ο ρόλος του ουτιού.....26

2.2.γ Ανάλυση – Σχόλια.....28

2.3 Taksim του Αγάπιου Τομπούλη στις 78 στροφές.....33

2.3.α Οι ηχογραφήσεις.....33

2.3.β Ανάλυση- Αναγνώριση χαρακτηριστικών και σχολιασμός ύφους στο Ταξίμ χιτζασκιάρ – κιουρντί.....34

2**.4 Ηχογραφήσεις ως τραγουδιστής**

2.4.α Οι ηχογραφήσεις.....38

2.4.β Ανάλυση – Σχόλια.....40

2.5 Οι συνθέσεις της πρώτης περιόδου (1930- 1940)

2.5.α Οι ηχογραφήσεις.....42

2.5.β Καταγραφές – αναλύσεις 61

ΜΕΡΟΣ Β : Η περίοδος 1940 -1965

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^{ο} :Οι συνεργασίες.....63

1.1 Ο Σίμων Καράς, το Ε.Ι.Ρ και οι «Ελληνικοί αντίλαλοι»

1.1.α Ίδρυση και λειτουργία του Ε.Ι.Ρ.....64

1.1.β Ο Σίμων Καράς και ο Σύλλογος προς Διάδοσιν της «εθνικής» μουσικής 65

1.1.γ Οι «Ελληνικοί Αντίλαλοι», η Ορχήστρα του Συλλόγου και η συμμετοχή του Αγάπιου Τομπούλη.....66

1.1.δ Ιδεολογικοί άξονες στο έργο του Σίμωνα Καρά.....68

1.2 Περιοδείες , Ανατυπώσεις, Ηχογραφήσεις σε Κωνσταντινούπολη και Αμερική

1.2.α Ελληνική δισκογραφία στην Αμερική.....72

1.2.β Κωνσταντινούπολη - Αμερική (1951 ή 1952 – 1954).....74

1.2.γ Οι ηχογραφήσεις στην εταιρεία «Καλός Δίσκος».....76

1.2. δΑνατυπώσεις.....78

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: **Οι συνθέσεις της 2^{ης} περιόδου (1940- 1958)**

2.1 Επιλογή των συνθέσεων.....79

2.2Καταγραφές και ανάλυση.....80

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 : Ο μουσικός πέρα απο το ιδίωμα.....98

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ– ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....112

Βιβλιογραφία.....114

Παράρτημα 1 – Πίνακες συμμετοχών.....117

Παράρτημα 2 – Φωτογραφικό υλικό.....130

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το τέλος του 19ου αιώνα, με τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις που το χαρακτήρισαν[1], αποτέλεσε την αφετηρία μιας εποχής μουσικής κινητικότητας στον χώρο γύρω από το Αιγαίο. Νέα μουσικά δίκτυα, νέοι τόποι εγκατάστασης για τους μουσικούς, νέοι χώροι έκφρασης.

Τα καφέ αμάν, των οποίων η παρουσία ήδη εντοπίζεται απο το τρίτο τέταρτο του 19ου αιώνα[2] στον προαναφερθέντα χώρο, αποτέλεσαν τους κατεξοχήν χώρους στους οποίους δραστηριοποιήθηκαν πολύ σημαντικοί ντόπιοι αλλά και πρόσφυγες από την υπό κατάρρευση Οθωμανική αυτοκρατορία, μουσικοί. Με κύριο χαρακτηριστικό τους την πολυπολιτισμικότητα και την ποικιλία στην έκφραση, τα καφέ αμάν υπήρξαν χώροι ώσμωσης και διαμόρφωσης της αστικής λαϊκής μουσικής έκφρασης. Αρμένιοι, Εβραίοι, ελληνόφωνοι πρώην υπήκοοι της Οθωμανικής αυτοκρατορίας από τα διάφορα σημαντικά αστικά κέντρα της (Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη, Θεσσαλονίκη κ.α.) αλλά και ντόπιοι μουσικοί κατέθεταν συστηματικά την μουσική τους έκφραση, συνεργαζόμενοι και αλληλοεπηρεαζόμενοι, διαμορφώνοντας σημαντικά το τοπίο της μουσικής δημιουργίας[3].

Η συγκεκριμένη συνθήκη, πέρα από την ανάδειξη υβριδικών ειδών μουσικής προφοράς, δημιούργησε πρόσφορο έδαφος για να αναδειχθούν κάποιες από τις σημαντικότερες μουσικές προσωπικότητες των αρχών του 20ού αιώνα, οι οποίες πρωταγωνίστησαν και στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών μέχρι και τα μέσα του ίδιου αιώνα. Μία από αυτές και ο Αγάπιος Τομπούλης ο οποίος υπήρξε δεξιοτέχνης οργανοπαίκτης (ούτι, cumbus, ουτόλλα), τραγουδιστής και συνθέτης με πλήθος συνεργασιών και με συνεχή παρουσία, τόσο στο πάλκο όσο και στην δισκογραφία, διάρκειας τουλάχιστον 35 ετών.

Η παρούσα εργασία ασχολείται με τις ηχογραφήσεις του Αγάπιου Τομπούλη στους δίσκους 78 στροφών από τα μέσα προς τα τέλη της δεκαετίας του 1920 μέχρι τα τέλη

[1] Οι οποιες θα περιγραφούν αναλυτικά στο Κεφάλαιο 1

[2] Για την δημιουργία και την ιστορική εξέλιξη των καφέ αμαν βλ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θόδωρος, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασται...,* Στιγμή, Αθήνα 1986

[3] Για την πολυπολιτισμικότητα στην Σμύρνη βλ. Zerouali Basma, *Η χοάνη των τεχνών και των τέρψεων, στο* Μαρία- Κάρμεν Σμυρνέλη (επιμέλεια), *Σμύρνη, η λησμονημένη πόλη; 1830-1930: Μνήμες ενός μεγάλου μεσογειακού λιμανιου,* εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2008

της δεκαετίας του 1950. Με άξονα τις ηχογραφήσεις του στις 78 στροφές, σκοπός της εργασίας είναι να αναδείξουμε και να σχολιάσουμε τα εξής:

1. Το εύρος του συνθετικού του έργου, καταγράφοντας μέρος[4] από το σύνολο των συνθέσεών του. Αναλύοντας επιλεγμένες συνθέσεις του, θα περιγράψουμε τις εκάστοτε επιρροές του και τον τρόπο με τον οποίο φαίνεται να κινείται μέσα σε πληθώρα ιδιωμάτων στην διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας.
2. Το εύρος των συνεργασιών του. Οι ηχογραφήσεις των συμμετοχών του σε συνθέσεις άλλων καλλιτεχνών, ηχογραφήσεις από περιοδείες στο εξωτερικό καθώς και ηχογραφήσεις με την ορχήστρα του Σίμωνα Καρά, θα αποτελέσουν αφορμή για να περιγράψουμε τεχνικές και ύφος παιξίματος στις διαφορετικές περιστάσεις αναδεικνύοντας τελικά το δικό του ιδιαίτερο ύφος. Οι παραπάνω περιστάσεις θα αποτελέσουν επίσης εφαλτήριο για την ανάδειξη της εκάστοτε κοινωνικής και πολιτισμικής συνθήκης μέσα στην οποία έδρασε, περιγράφοντας έτσι αδρά και το κοινωνικο, πολιτικό και πολιτισμικό τοπίο.

Τελικά, μέσα από την πολυεπίπεδη και πολυσχιδή παρουσία του στην δισκογραφία, σκοπεύουμε να επισημάνουμε τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος ως μουσικός, μέσα απο τις συμμετοχές του σε πολύ συγκεκριμένες περιστάσεις και δομές, καταφέρνει να κινείται μέσα στα διαφορετικά ιδιώματα και περα από αυτά, ξεπερνώντας τελικά τις στεγανές θεωρήσεις τους.

Στα πλαίσια της συγκεκριμένης εργασίας, δεν στοχεύουμε να ασχοληθούμε με αναλύσεις που έχουν να κάνουν με την ονομασία και την οριοθέτηση των ειδών μέσα στα οποία δημιουργεί ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης. Άρα, δεν θα μπούμε σε συζήτηση για τος όρους «ρεμπέτικο», «σμυρναίικο», «λαϊκό», «παραδοσιακό» ή τα συνώνυμά τους. Οι παραπάνω όροι που χρησιμοποιούνται κατά καιρούς για να περιγράψουν το είδος είναι σε πολλές περιπτώσεις μάλλον περιοριστικοί, αφού οι όροι αυτοί παρουσιάζονται ιδιαιτέρως πολυσημικοί και ιδεολογικά φορτισμένοι, οπότε και θα προσπαθήσουμε να αποφύγουμε την χρήση τους. Ο όρος «café music» όπως

[4] Μια πλήρης καταγραφή όλου του έργου του ξεφεύγει απο τα όρια της παρούσας εργασίας.

χρησιμοποιείται από τον Morris[5], που περιγράφει την μουσική που παιζόταν στα καφέ αμάν από τα τέλη του 19ου αιώνα, ορίζει ένα πολύ ανοιχτό σύνολο όσον αφορά την επιτέλεση στους συγκεκριμένους χώρους και κρίνεται κατάλληλος προς χρήση όπου υπάρχει ανάγκη να οριστεί η μουσική πρακτική. Εναλλακτικά και κατά περιπτώσεις, επίσης βολικός κρίνεται ο όρος αστικό λαϊκό τραγούδι[6].

[5] MORRIS Roderick Conway, *Greek Cafe Music*, Journal of the British Institute of Recorded Sound, 1981προσβάσιμο ηλεκτρονικά στην ιστοσελίδα: http://www.roderickconwaymorris.com/Articles/415.html (πρόσβαση 3/5/2011)

[6] Όπως χρησιμοποιείται στο ΚΟΚΚΩΝΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ, *Alla Turca Alla franca και καφέ αμάν,* (άρθρο υπό έκδοση) (2010: σποράδην)

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Δομή της εργασίας

Η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη, χωρίζοντας αντίστοιχα και τη διάρκεια του χρόνου για την οποία γίνεται λόγος σε δύο μέρη. Το 1^{ο} μέρος αφορά την περίοδο πριν από τον ερχομό του Αγάπιου Τομπούλη στην Αθήνα το 1918 μέχρι την περίοδο της Κατοχής, και το 2^{ο} μέρος αφορά την περίοδο μετά την Κατοχή μέχρι και το θάνατό του. Η περίοδος της Κατοχής αποτελεί σημείο παύσης γενικά των ηχογραφήσεων οπότε είναι ένα χρονικό σημείο παύσης της παρουσίας του στην δισκογραφία το οποίο μας βολεύει ώστε να μπορούμε να διαχειριστούμε ευκολότερα το υλικό των ηχογραφήσεων. Άλλωστε, στις αρχές το 1940 αρχίζει και η συνεργασία του με την ορχήστρα του Ε.Ι.Ρ και τον Σίμωνα Καρά που αποτελεί ούτως ή άλλως κεντρικό σημείο στην εργασία μας.

Με βάση τα παραπάνω, η δομή της εργασίας διαμορφώνεται ως εξής:

Το ΜΕΡΟΣ Α αφορά την περίοδο από τα τέλη του 1880 – 1940. Αρχικά, παρατίθεται ένα σύντομο βιογραφικό του βασισμένο στις μαρτυρίες της εγγονής του και του ίδιου από γραπτές πηγές της εποχής του. Επιλέγουμε να τοποθετήσουμε την βιογραφία σ' αυτό το σημείο γιατί αποτελεί σημαντικό στοιχείο για τον σχηματισμό πλήρους εικόνας για το προσωπό του, πριν αρχίσουμε να ασχολούμαστε με την παρουσία του στην δισκογραφία.

Ακολουθεί η υπόλοιπη δομή του Μέρους Α η οποία έχει ως εξής:

Το Κεφάλαιο 1 είναι μια σύντομη περιγραφή της κοινωνικοπολιτικής κατάστασης της εποχής που αποκαλύπτει τους λόγους ερχομού του στην Ελλάδα.

Στο Κεφάλαιο 2 διαπραγματευόμαστε την παρουσία του στις 78 στροφές από τα τέλη του 1920 ως το 1940, περιγράφοντας τις συνεργασίες του (2.2), τις προσωπικές του ηχογραφήσεις [αυτοσχεδιασμοί τύπου taksim (2.3)], τις ηχογραφήσεις του ως τραγουδιστή (2.4), ενώ στη συνέχεια ασχολούμαστε με την καταγραφή και ανάλυση επιλεγμένων συνθέσεών του (2.5). Η μουσικολογική ανάλυση κρίθηκε απαραίτητη γιατί θεωρούμε ότι μέσα από τις συγκεκριμένες επιλογές στην συνθετική διαδικασία και την ανάδειξή τους μπορούμε να μιλήσουμε με ασφαλή τρόπο συνολικά για τις επιλογές στην μουσική του προφορά και τις ανα περίοδο επιρροές του.

Και στο ΜΕΡΟΣ Β, η λογική που ακολουθείται είναι η ίδια.

Έτσι, στο Κεφάλαιο 1 του δεύτερου μέρους περιγράφουμε τις συνεργασίες του. Εδώ συμπεριλαμβάνονται συνεργασίες απο τις οποίες προέκυψε ηχογραφημένο υλικό στις 78

στροφές. Αρχικά, αναφερόμαστε στις συμμετοχές στο Ε.Ι.Ρ και στην ορχήστρα του Σίμωνα Καρά (1.1) σκιαγραφόντας παράλληλα και το ιδεολογικο πλαίσιο μέσα στο οποίο έδρασε ο Σίμων Καράς. Στην συνέχεια (1.2) ασχολούμαστε με τις περιοδείες, τις ηχογραφήσεις σε Κωνσταντινούπολη και Αμερική και τις εκεί ανατυπώσεις, ενώ στη συνέχεια στο Κεφάλαιο 2 παραθέτουμε την καταγραφή και ανάλυση επιλεγμένων συνθέσεών του αυτής της περιόδου. Η σχέση ιδιώματος – μουσικού όπως τελικά διαμορφώνεται στην περίπτωση του Αγάπιου Τομπούλη περιγράφεται αδρά στο Κεφάλαιο 3 του Μέρους Β'. Ακολουθούν Συμπεράσματα και Επίλογος και έπειτα αναλυτικά παραρτήματα. Το Παράρτημα 1 αποτελείται από καταλογους δισκογραφίας που περιέχουν τις συνθέσεις του, τις συμμετοχές που είμαστε σίγουροι ότι παίζει ο Αγάπιος Τομπούλης καθώς και εκείνες τις οποίες εικάζουμε ότι συμμετέχει. Το Παράρτημα 2 περιέχει φωτογραφικό υλικό.

Παραδοχές για την συγκέντρωση του ηχητικού υλικού

Είναι αρκετά δύσκολο να καθορίσουμε επακριβώς το πλήθος των συμμετοχών του Αγάπιου Τομπούλη στην δισκογραφία των 78 στροφών σε όλη την διάρκεια της παρουσίας του σε αυτήν. Πολλές από τις ηχογραφήσεις που μπορεί να έχει συμμετάσχει είναι σχεδόν σίγουρο πως έχουν χαθεί ή είναι πολύ δύσκολο να έχουμε πρόσβαση σ' αυτές. Επίσης, ακόμη κι αν εικάζουμε ότι έχει συμμετάσχει σε κάποια από τις ηχογραφήσεις που ακούμε (λόγω μεγάλης συχνότητας συνεργασίας με τους υπόλοιπους συντελεστές), σπάνια το όνομά του αναφέρεται σε κάποια από τις προσφωνήσεις ή σε ετικέτα του δίσκου ή στον ίδιο τον κατάλογο της ανά περίπτωση εταιρείας.

Για να ξεπεράσουμε τις παραπάνω δυσκολίες και με στόχο να είμαστε όσο πιο ακριβείς γίνεται στην συγκέντρωση του υλικού, επιλέγουμε ν' ασχοληθούμε κυρίως με τις ηχογραφήσεις στις οποίες υπάρχει τουλάχιστον ένα από τα παρακάτω δεδομένα:

1. Ακούγεται κάποια προσφώνηση που αναφέρεται στον Αγάπιο Τομπούλη. Πιθανές προσφωνήσεις ήταν τόσο το όνομά του όσο και τα εξής προσωνύμια – παρατσούκλια: Μπουλ μπουλ (Bul bul), Τομπούλ (Tombul ή Tobul), Τομπούλ εφέντι (Tombul effendi), Τομπουλάκι.
2. Η σύνθεση αναγράφεται σε καταλόγους[7] ως σύνθεσή του.

[7] Στο Μανιάτης Διονύσης Δ., *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών,* Αθήνα 2006, έχουν αποδελτιωθεί οι κατάλογοι των δισκογραφικών εταιρειών.

3. Το όνομά του αναγράφεται σε ετικέτα του δίσκου.

4. Η ηχογράφηση αποτελεί μέρος μιας περιοδείας στην οποία έχουμε στοιχεία από φωτογραφίες και συνεντεύξεις συγγενών ή συμμετεχόντων, ότι συμμετείχε. Στην περίπτωση αυτή, θεωρούμε ότι συμμετέχει σε όλες τις ηχογραφήσεις της ίδιας περιοδείας έστω κι αν το όνομά του δεν αναφέρεται σε προσφώνηση, εκτός κι αν έχουμε ενδείξεις ή πληροφορίες ότι συμμετείχε και κάποιος άλλος ουτίστας. Αυτές τις περιπτώσεις τις αναφέρουμε ρητά.

5. Η ηχογράφηση αποτελεί μέρος σειράς ραδιοφωνικών ηχογραφήσεων από ορχήστρα στην οποία είμαστε σίγουροι ότι συμμετείχε σταθερά. Στην περίπτωση αυτή, για παράδειγμα, εντάσσονται όλες οι ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε με την ορχήστρα του Σίμωνα Καρρά στη σειρά εκπομπών «Ελληνικοί αντίλαλοι» στην Ελληνική ραδιοφωνία και έχουμε ενδείξεις από ετικέτες ή άλλες πηγές ότι συμμετείχε.

Με βάση τις παραπάνω παραδοχές προκύπτει ένας αρκετά μεγάλος όγκος ηχητικού υλικού που αφορά χρονικά περίπου τέσσερις δεκαετίες. Η διάρκεια της εκπόνησης της πτυχιακής καθώς και οι στόχοι της δεν μας επιτρέπουν να ασχοληθούμε αναλυτικά με το υλικό σε όλη την έκτασή του. Κάτι τέτοιο πιθανόν (και το ευχόμαστε) να αποτελέσει θέμα μιας άλλης έρευνας στο μέλλον.

Αποφασίσαμε λοιπόν να ασχοληθούμε κυρίως με εκείνες τις ηχογραφήσεις οι οποίες εξυπηρετούν καλύτερα τους στόχους και τα ουσιαστικά ζητήματα που θέτει η εργασία. Ηχογραφήσεις μέρους των συνθέσεών του, των κυριότερων συνεργασιών του, προσωπικές του σόλο ηχογραφήσεις τόσο σε αυτοσχεδιασμούς της φόρμας taksim όσο και τραγουδιστικές τους στιγμές, οι οποίες εξυπηρετούν στο να περιγράψουμε το εύρος του έργου, υφολογικές λεπτομέρειες καθώς και την κίνηση του ίδιου μέσα στα διάφορα ιδιώματα, είναι η βάση του υλικού που θα αναλύσουμε. Για την συγκέντρωση του ηχητικού υλικού χρησιμοποιήθηκαν οι παρακάτω πηγές:

1. Επανεκδόσεις μουσικών κομματιών σε συλλογές στις οποίες είχαμε πρόσβαση από το «Αρχείο Ελληνικής Μουσικής» του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής

2. Συλλογές συλλεκτών

3. Η ηλεκτρονική βάση μουσικής που αποτελείται από παραχωρήσεις συλλεκτών και είναι προσβάσιμη στο sealabs.net [8]

[8] Προσβάσιμη στο http: //rebetiko.sealabs.net/home.php (τελευταία προσπέλαση 15/05/2011)

4. Το Youtube

Επιτόπια έρευνα - Συνεντεύξεις

Σημαντικό ρόλο στην συγκέντρωση των πληροφοριών για την ζωή του Αγάπιου Τομπούλη έπαιξαν οι συνεντεύξεις συγγενικών του προσώπων, καθώς και προσώπων που τον γνώρισαν.

Ο κ. Ραιδεστινός Θεόδωρος, εγγονός του Γεωργίου Ραιδεστινού ήταν ο άνθρωπος που μας έφερε σε επαφή με την εγγονή του Αγάπιου Τομπούλη, την κ. Αλέκα. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν στον Βύρωνα τον Απρίλιο του 2011.

Η κ. Αγγελική Καρά, σύζυγος του κ. Σίμωνα Καρά ήταν η κύρια πηγή πληροφοριών για την περίοδο της συνεργασίας του Αγάπιου Τομπούλη με τον «Σύλλογο προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής». Η συνέντευξη που μας παραχώρησε πραγματοποιήθηκε τον Απρίλιο του 2011.

ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ - ΔΙΕΥΚΡΙΝΗΣΕΙΣ

Α) Καταγραφές

Στόχος

Η καταγραφή μέρους των συνθέσεων του Αγάπιου Τομπούλη έχει πρωταρχικό στόχο να συνδράμει στην διαμόρφωση μιας όσο το δυνατόν πληρέστερης εικόνας σχετικά με το συνθετικό του ύφος και τις αλλαγές που το χαρακτηρίζουν στη διάρκεια του χρόνου. Χρησιμοποιώντας το ίδιο το μουσικολογικό υλικό, η ανάλυση τόσο του ύφους όσο και του πλαισίου που συμβάλλει στην διαμόρφωσή του, καθίσταται συνολικά πιο εύκολη. Άλλωστε, οι μέχρι τώρα μελέτες που αφορούν τις διάφορες εκφάνσεις της αστικής λαϊκής μουσικής της εποχής, ασχολούνται κυρίως με ειδολογικές συζητήσεις, βάζοντας σε δεύτερο ρόλο το ίδιο το πρωτογενές μουσικό υλικό[9]. Δευτερευόντως, στοχεύει στο να αποτελέσει μια συμβολή στην γενική προσπάθεια καταγραφής του έργου του αλλά και σε γενικότερο πλαίσιο στην προσπάθεια καταγραφής του ρεπερτορίου των 78 στροφών[10].

Επιλογή συστήματος καταγραφής και ανάλυσης

Η επιλογή του συστήματος και του τρόπου καταγραφης λαϊκών παραδόσεων έχει αποτελέσει σημείο έναρξης έντονων συζητήσεων. Η διεξοδική αναφορά στην προβληματική γύρω από το θέμα έχει ήδη αναλυθεί σε επιστημονικές εργασίες[11] οπότε θεωρούμε πλεονασμό να επανέλθουμε. Αρκούμαστε στο να σημειώσουμε τα εξής:

---

[9] Οι πτυχιακές που αφορούν τους αμανέδες στις 78 στροφές των ΚΟΥΝΑ (ο.π., 2010) και Χατζητεκελή (ΧΑΤΖΗΤΕΚΕΛΗΣ Γιώργος. *Μελέτη του Μανέ, μια πρώτη προέγγιση,* πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2009) , αποτελούν μια σαφή στροφή στο είδος μελετών.

[10] Μια προσπάθεια που έχει ήδη δώσει πολύ σημαντικά δείγματα. Βλ. α) ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ Ευγένιος – ΒΑΝΤΑΡΑΚΗΣ Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου – Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα, 1922- 1940,* Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου – Faggoto, Αθήνα 2006, β) ΤΣΑΡΔΑΚΑΣ Απόστολος, *Το κανονάκι στις 78 στροφές,* Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής & Fagotto Books, Αθήνα 2008.

[11] Βλ. ο.π ΚΟΥΝΑΣ (2010: σελ. 8-9). Το θέμα έχει αναλυθεί διεξοδικά στο ΣΚΟΥΛΙΟΣ Μάρκος, «Προφορικές μουσικες παραδόσεις του Ελλαδικού χώρου, ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης», στο *Πολυφωνία*, τεύχος 8, άνοιξη 2006 .

1. Από τα συστήματα των makam[12], των λαϊκών δρόμων, της βυζαντινής σημειογραφίας και της δυτικής σημειογραφίας, εκείνο το οποίο προκρίθηκε ως το καταλληλότερο αναλυτικό εργαλείο προς χρήση, είναι το σύστημα των makam. Έννοιες όπως το seyir (πορεία μελωδικής ανάπτυξης), το τετράχορδο, το πεντάχορδο, τα ονόματα των βαθμίδων και οι έλξεις θεωρήθηκαν οι καταλληλότερες για να περιγράψουν την συγκεκριμένη μουσική προφορά. Εξάλλου, το θεωρητικό μουσικό υπόβαθρό του εν λόγω καλλιτέχνη έχει τις ρίζες του στην λόγια οθωμανική μουσική, θεωρητικό σύστημα της οποίας είναι το σύστημα των makam. Με βάση τα παραπάνω, θεωρούμε από εδώ και στο εξής δεδομένη την χρήσης της τούρκικης σημειογραφίας[13] και όλων των συμβάσεων και των σημαδιών που την συναποτελούν.
2. Η ρευστότητα της μουσικής προφοράς αποτελεί από μόνη της εμπόδιο στην -με απόλυτη ακρίβεια- μεταφορά του ακουστικού κειμένου στο πεντάγραμμο. Στην συγκεκριμένη εργασία, η καταγραφή άρχισε με βάση το σκεπτικό ότι στοχεύουμε στην απόδοση του περιεχομένου του ακουστικού υλικού και όχι στην ακριβή του αποτύπωση. Ωστόσο, η διάθεση μας να σχολιάσουμε κάποια υφολογικά χαρακτηριστικά (όπως στολίδια, τσακίσματα και συγκεκριμένες μελωδικές φράσεις) μας οδήγησε κατα περιστάσεις να είμαστε αρκετά αναλυτικοί. Συνολικά πάντως, και εφόσον πρόκειται για διδακτικούς σκοπούς (κάτι τέτοιο δεν ισχύει στην περίπτωσή μας), υπερασπιζόμαστε την άποψη ότι η απόδοση του ηχητικού κειμένου έχει αξία να είναι λιτή αφήνοντας μ' αυτόν τον τρόπο περιθώρια «ανοιχτής» ερμηνείας.
3. Η ανάλυση του μουσικού κειμένου που προκύπτει από τις καταγραφές δεν έχει ως στόχο την κατάταξη των συνθέσεων σε ένα συγκεκριμένο makam (αν και αυτό μπορεί να προκύψει απο την ανάλυση της μελωδικής πορείας). Στόχος είναι να δείξουμε πως ο συνθέτης χρησιμοποιεί τον διαστηματικό «καμβά» στην κάθε σύνθεση και αυτό το γεγονός να το σχολιάσουμε στη διαχρονία. Άρα, οι

[12] Για περαιτέρω διευκρινήσεις σχετικά με την έννοια του makam ενδεικτικά προτείνουμε το FELDMAN Walter, *Music of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, Verlag fur Wissenschaft ind Bildung, Berlin 1996 (σελ. 1- 28).

[13] Που τοποθετεί την βαθμίδα Ραστ στο Σολ. Περαιτέρω πληροφορίες σε σχέση με το σύστημα των makam και την σημειογραφία βλ. ΜΑΥΡΟΕΙΔΗΣ Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο,* Faggoto- Θερμός, Αθήνα 1999

δομικές μονάδες και οι κινήσεις (συστατικά μέρη του makam) αποδεικνύονται πολύ χρήσιμα εργαλεία στην επίτευξη αυτού του στόχου.

Διαδικασία καταγραφής

Η διαδικασία της καταγραφής απο το ηχητικό υλικό έγινε με την βοήθεια του προγράμματος Transcribe και σε ταχύτητα από 50 – 70% της πραγματικής και επιβεβαιώθηκε στο 100% της ταχύτητας.
Για την αποτύπωση του ηχητικού υλικού χρησιμοποιήσαμε το πρόγραμμα Finale 2011.

Β) Πληροφορίες καταλόγων – ονόματα εταιρειών

Η κυριότερη πηγή χρονολογιών, αριθμών μήτρας και δίσκου και ονομασίας εταιρείας σχετικά με τις ηχογραφήσει ήταν οι αποδελτιώσεις καταλόγων από τον Διονύση Μανιάτη[14]. Παρά το γεγονός ότι εντοπίστηκαν ανακολουθίες και συγκρούσεις μεταξύ του καταλόγου και των ενθέτων των ψηφιακών δίσκων από τους οποίους αντλήσαμε τις ηχογραφήσεις καθώς και από τις ημερομηνίες που μας έδωσαν σε ορισμένες περιπτώσεις οι πληροφορητές μας, επιλέξαμε να κινηθούμε με βαση αυτόν τόσο για λόγους χρόνου όσο και γιατί είναι το πληρέστερο βοήθημα αυτήν την χρονική περίοδο. Όλες οι ημερομηνίες και οι αριθμοί μήτρας και δίσκου, λοιπόν, δίνονται με πάσα επιφύλαξη.

Επίσης, επιλέγουμε για λόγους χώρου να μην συμπεριλάβουμε στους πίνακές μας ή όπου δεν θεωρούμε απαραίτητο να αναφερθεί το όνομα της εταιρείας ηχογράφησης. Για όλους τους πίνακες θα ισχύει η αντιστοίχιση: «για την His Master’ Voice και His Master’s voice Ελλάδος : AO, για την Parlophon Γερμανίας Parlophon Ελλάδας: B, Balkan Αμερικής: BAL, Columbia Αμερικής: CO, Columbia Ελλάδας: DG, Odeon Γερμανίας και Ελλάδας: GA, Orpheon Record: NO, Electrophone Αμερικής: P, Polydor Γερμανίας:V, Pathe Γαλλίας : X ενώ ο αριθμός δίχως γράμμα αντιστοιχει στην Columbia Αγγλίας»[15].

---

[14] ο.π ΜΑΝΙΑΤΗΣ (2006)

[15] ο.π ΚΟΥΝΑΣ (σελ. 20, υποσημ: 46)

ΜΕΡΟΣ Α

Η περίοδος 1890 - 1940

Ο Αγάπιος Τομπούλης – Σύντομο Βιογραφικό Σημείωμα

Τα χρόνια στην Κωνσταντινούπολη (1879 ή 1891 – 1918)

Ο Αγάπιος Τομπούλης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη γύρω στο 1879. Οι απόψεις διίστανται τόσο για την ημερομηνία γέννησής του όσο και για το πραγματικό του όνομα. Σχετικά με την ημερομηνία γέννησής του, η εγγονή του κ. Αλέκα[16], υποστηρίζει ότι ο παππούς της πέθανε σε ηλικά 86 ετών το 1965 που σημαίνει ότι γεννήθηκε το 1879. Αντίθετα, ο ερευνητής Risto Pekka Pennanen σε αρθρο του[17] αναγράφει ως ημερομηνία γέννησης του Αγάπιου Τομπούλη το 1891.

Ως πραγματικό του όνομα η εγγονή του αναφέρει το Αγάπιος Τομπουλιάν (Tombulian ή Tobulian), ενώ ο Risto Pekka Pennanen αναφέρει το όνομα Hagop Stambulian. Όποια και να είναι τελικά η αληθινή εκδοχή του ονόματός του (το οποίο φανερώνει σαφώς την αρμένικη καταγωγή του που επιβεβαιώνεται από την εγγονή του), ερχόμενος στην Ελλάδα κρατάει την «εξελληνισμένη» μορφή του, δηλαδή το ονοματεπώνυμο Αγάπιος Τομπούλης.

Έζησε τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια στην Κωνσταντινούπολη και συγκεκριμένα στην περιοχή του Βοσπόρου[18]. Μιλούσε αρμένικα, ελληνικά, τουρκικά και γαλλικά.

Στην Κωνσταντινούπολη, σύμφωνα πάντα με τα λεγόμενα της εγγονής του, παντρεύτηκε δύο φορές. Με την πρώτη του σύζυγο (τουρκικής καταγωγής) απέκτησε τρεις γιούς. Αφού χώρισε με την πρώτη του σύζυγο, παντρεύτηκε στην Κωνσταντινούπολη την δεύτερη του σύζυγο, Αλεξάνδρα Ταχτσή. Μαζί της και με τους τρεις γιους του, έφυγαν από την Κωνσταντινούπολη για την Αθήνα κάποια στιγμή γύρω στο 1918. Ο πρώτος γιος του πέθανε κατά τη διάρκεια της Κατοχής, ο δεύτερος μετανάστευσε στην Ρωσία και ο τρίτος παντρεύτηκε και απέκτησε οικογένεια στην Αθήνα. Από αυτό το οικογενειακό δέντρο, ο μόνος εν ζωή απόγονος είναι ο Ραφαήλος Τομπούλης ο οποίος διαμένει στην Αθήνα.[19]

---

[16] Συνέντευξη με την ίδια στις 22/03/2011

[17] PENNANEN Risto Pekka, *Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής,* Μουσικός Λόγος, Τεύχος 8, Χειμώνας 2009 (σελ. 128)

[18] Δεν ήταν εφικτό να προσδιοριστεί η περιοχή του Βοσπόρου επακριβώς, όμως σύμφωνα με τα λεγόμενα της εγγονής του, το σπίτι του είναι τώρα μουσείο το οποίο φτιάχτηκε εις μνήμην μιας Τουρκάλας από τον σύζυγό της (και οι δύο αγνώστων λοιπών στοιχείων).

[19] Αλλά δυστυχώς δεν καταφέραμε να τον εντοπίσουμε

Η ενασχόληση με την μουσική

Η ενασχόλησή του με το ούτι και την μουσική, άρχισε ήδη από την παιδική του ηλικία[20]. Δεν γνωρίζουμε αν μαθήτευσε δίπλα σε κάποιο δάσκαλο. Μπορούμε όμως εύκολα να καταλάβουμε από τις χειρόγραφες καταγραφες που του αποδίδονται, ότι είχε λάβει μουσική εκπαίδευση, δεδομένου ότι ήξερε να γράφει και να διαβάζει μουσική σημειογραφία και να χρησιμοποιεί με ευχέρεια το σύστημα των makam. Άλλωστε, από εκ των υστέρων μαρτυρίες συνεργατών του μπορούμε εύκολα να συμπεράνουμε πως ήταν τόσο θεωρητικά όσο και πρακτικά καταρτισμένος. Η Ρόζα Εσκενάζυ χαρακτηριστικά αναφέρει όταν ερωτάται για το πώς και που μάθανε μουσική οι συνεργάτες της που την συνόδευαν (από αυτούς και ο Αγάπιος Τομπούλης):

> Αυτοί είναι σπουδαγμένοι με νότες κι αυτά. [21]

Η επαγγελματική του σταδιοδρομία στη μουσική ξεκινά επί βασιλείας του σουλτάνου Abdul Hammit II (1876 -1909). Ο ίδιος περιγράφει ως εξής της απαρχή της πορείας του ως μουσικού στο παλάτι:

> Ήμουν παιδί αμούστακο όταν μ' άκουσε μια μέρα στο Βόσπορο ο μακαρίτης ο Χαμήτ. (…) Πήγε η ψυχή μου στο στόμα μου όταν μου είπε πως το άλλο βράδυ έπρεπε να πάω με το ούτι μου στο σεράι του Ντολμά μπαξέ.[22]

Από τότε ο Αγάπιος Τομπούλης, ήταν μισθωτός μουσικός στην ορχήστρα του παλατιού, παίζοντας ούτι και τραγουδώντας. Παραμένει στην ορχήστρα του παλατιού ακόμη και μετά την πτώση του Abdul Hammit και την άνοδο του αδερφού του, μέχρι τελικά να φύγει οριστικά από την Κωνσταντινούπολη το 1918. Συγκεκριμένα, λέει:

> Ο αδερφός του Χαμήτ που ανέβηκε στο θρόνο έδιωξε πολλούς από την κομπανία. Μα κράτησε τους Έλληνες. Ήταν καλύτερος αυτός και δεν ήθελε να πειράξη τους Ρωμηούς[23]

---

[20] Η εγγονή του λέει : « Από μικρό παιδί έπαιζε ούτι». Συνέντευξη με την ίδια στις 22/03/2011

[21] ΕΣΚΕΝΑΖΥ Ρόζα, *Αυτά που θυμάμαι,* Επιμέλεια: Κ. Χατζηδούλη, εκδόσεις Κάκτος 1982

[22] Θ-ς, *Ο μερακλής τραγουδιστής των τελευταίων σουλτάνων,* στο ΒΛΗΣΙΔΗΣ Κώστας,Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο, (1929-1959) , Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2006, σελ 75

[23] ο.π Θ-ς, *Ο μερακλής τραγουδιστής των τελευταίων σουλτάνων*, στο ΒΛΗΣΙΔΗΣ (2006: σελ. 75-76)

Ο ερχομός και η εγκατάσταση στην Αθήνα

Ο Αγάπιος Τομπούλης έρχεται στην Αθήνα το 1918 μαζί με την δεύτερη σύζυγό του Αλεξάνδρα Ταχτσή και τους τρεις γιους του. Μαζί απέκτησαν μια κόρη, την Χρυσαυγή Τομπούλη το 1924. Έμειναν σε διάφορες περιοχές της Αθήνας (Κηφισιά, Βύρωνας ίσως και Πατήσια). Ερχόμενος, φαίνεται να διατήρησε σχέσεις με την αρμένικη κοινότητα και μια σχετικά σταθερή σχέση με την αρμένικη εκκλησία η οποία βρισκόταν και βρίσκεται ακόμα στο κέντρο της Αθήνας στην Πλατεία Κουμουνδούρου. Χαρακτηριστικά η εγγονή του λέει:

> Θυμάμαι τον παππού μου να με πηγαίνει
> στην Αρμένικη εκκλησία στο κέντρο της
> Αθήνας στην πλ. Κουμουνδούρου.[24]

Δραστηριοποιήθηκε ως μουσικός συμμετέχοντας αρχικά, την περίοδο δηλαδή περίπου από το 1920 ως και το 1940, στον ευρύτερο κύκλο των προσφύγων μουσικών από την Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη και την Μικρά Ασία, παίζοντας σε νυχτερινά κέντρα διασκέδασης (καφέ αμάν) και παράλληλα ηχογράφησε τόσο μόνος του (σόλο ούτι και φωνή) όσο και με πολλούς από τους πολύ γνωστούς τραγουδιστές και οργανοπαίχτες της εποχής σε πλήθος δίσκων 78 στροφών. Η Κατοχή τον βρίσκει στην Αθήνα, να συνεργάζεται με τον Σίμωνα Καρά και την ορχήστρα του Ελληνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας. Παρέμεινε στην ορχήστρα σχεδόν μέχρι και τον θάνατό του και παράλληλα ηχογράφησε αυτήν την περίοδο κυρίως με την κόρη του Χρυσαυγή.
Η Χρυσαυγή Τομπούλη, η οποία πέθανε σε ηλικία 62 ετών το 1986 στην Αθήνα απέκτησε μια κόρη την Αλεξάνδρα, η οποία φέρει το όνομα της γιαγιάς της. Στο σπίτι της εγγονής του, Αλεξάνδρας στο Βύρωνα, φιλοξενήθηκε μετά το θάνατο της γυναίκας του, ο Αγάπιος Τομπούλης μέχρι τελικά και τον δικό του θάνατο το 1965. Θάφτηκε στο νεκροταφείο Βύρωνα.

[24] Συνέντευξη με την ίδια στις 22/03/2011.

Κεφάλαιο 1ο : Πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις στις αρχές του 20ου αιώνα

1.1 Πριν το 1918 – Κωνσταντινούπολη: Η φυγή

Η περίοδος του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ου σημαδεύτηκε από την δημιουργία των μοντέρνων εθνών-κρατών[25]. Ο κατακερματισμός της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, η βιομηχανοποίηση, ο καπιταλισμός οδήγησαν σε ολοένα αυξανόμενη βία στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων[26]. Στην διαδικασία ανάπτυξης των εθνών-κρατών και ανταγωνιζόμενες για την εδαφική τους κυριαρχία, οι χώρες των Νοτίων Βαλκανίων, οδηγήθηκαν σε ένταση η οποία κατέληξε στους Βαλκανικούς πολέμους του 1912-13, κάτι που επιδείνωσε σημαντικά την αστάθεια στην περιοχή.

Εν τω μεταξύ, ήδη από την αρχή του Α' Παγκοσμίου πολέμου, η πολιτική της Νεοτουρκικής κυριαχίας είχε ως βασικό στόχο (με τον έναν ή άλλον τρόπο) την εκδίωξη εθνοτικών ομάδων που δεν ταίριαζαν στα εθνικιστικά πρότυπα της. Από την άλλη πλευρά, η Ελλάδα, ταλανιζόμενη από τον Εθνικό Διχασμό, αποφασίζει - έχοντας επηρεαστεί σημαντικά από τις υποσχέσεις των Μεγάλων Δυνάμεων που θα ικανοποιούσαν τα αλυτρωτικά της οράματα και τις προσδοκίες της για επανάκτηση της Κωνσταντινούπολης και της ευρύτερης περιοχής της Μ. Ασίας- να μπει στον Πόλεμο το 1917 στο πλευρό των Συμμάχων[27]. Παράλληλα, οι συμμαχικές δυνάμεις εισήλθαν στην Κωνσταντινούπολη το Νοέβριο του 1918. Κατα πάσα πιθανότητα αυτό το ιστορικό γεγονός σκιαγραφεί ως αιτία και ο ίδιος ο Αγάπιος Τομπούλης όταν λέει σχετικά με τη φυγή του από την Κωνσταντινούπολη: «Όταν ήρθαν οι Εγγλέζοι[28] οι Έλληνες πήγαμε να

---

[25] HIRSCHON Renee, *The Background to Lausanne,* στο Crossing the Aegean: an appraisal of the 1923 compulsory population exchange between Greece and Turkey, edited by Renee Hirschon, (1st edition 2003, Berghan Books) Berghahn Books, 2008

[26] DURU Deniz, *Multiculturalism and coexistence: from the Ottoman Emprire to Modern Turkey,* EastBordNet, COST Action IS0803, εργασία που πρωτοπαρουσιάστηκε στις 14-15 Απριλίου 2009

[27] Ο.π HIRSCHON Renee (2008: 4)

[28] Αναφερόμενος στο μέτωπο των νοτιοανατολικών Βαλκανίων προς το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου.

κάνουμε το καθήκον μας. Αφήσαμε τον ταμπουρά και πήραμε το ντουφέκι. Άστα να χαρείς…»[29].

Οι παραπάνω ιστορικές και πολιτικές εξελίξεις μαζί με τις ανταλλαγές των πληθυσμών που ακολούθησαν την Μικρασιατική καταστροφή και την Συνθήκη της Λωζάνης, οδήγησαν σε πλήρη αναδιάρθρωση των εθνοτικών «συστατικών» στοιχείων της ελληνικής αστικής κοινωνίας, πολύ δε περισσότερο της Αθηναϊκής κοινωνίας. Η Αθήνα (όπως και άλλα αστικά κέντρα) έγινε ένας από τους σημαντικούς χώρους υποδοχής των προσφύγων, διαμορφώνοντας τη νέα της εικόνα μέσα από πλήθος οικονομικών, πολιτικών και κοινωνικών αλλαγών.

1.2 Στην Αθήνα, μετά το 1922: Η ένταξη

Η παρουσία των μουσικών από την «καθ'ημάς Ανατολή» στην Ελλάδα, επιβεβαιώνεται ήδη πριν από το 1922. Σύμφωνα με τον Στάθη Gauntlett, «Η εξακριβωμένη παρουσία μουσικών από την Ανατολία (Anatolian musicians) στην Ελλάδα χρονολογείται περίπου 50 χρόνια πριν από την Μικρασιατική καταστροφή το 1922»[30]. Το ήδη διαμορφωμένο έδαφος - από τις όποιες ηχογραφήσεις τους σε πόλεις της Οθωμανικής αυτοκρατορίας (Κωνσταντινούπολη) και την ήδη πολυετή παρουσία τους στον ελλαδικό χώρο- έρχεται να ενισχύσει η μαζική εγκατάστασή τους μετά το 1922.

Κατα κοινή ομολογία[31], η παρουσία των προσφύγων καλλιτεχνών στην Αθήνα, ήταν καταλυτική για την σύγχρονη δημιουργία και διαμόρφωση του μουσικού τοπίου του αστικού κέντρου της Αθήνας. Στην πλειοψηφία τους, οι Σμυρνιοί, Κωνσταντινουπολίτες και από άλλα μέρη της Μ. Ασίας πρόσφυγες καλλιτέχνες, ήταν καταρτισμένοι μουσικά, κατείχαν υψηλό επίπεδο γνώσεων, μεγάλη δεξιοτεχνία και επαγγελματισμό που τους

Για τις ιστορικές εξελίξεις από το 1912- 1923 βλ. ο.π HIRSCHON Renee (2003) και MAZOWER Mark, *Τα Βαλκάνια,* Wiidenfeld & Nicolson, Λονδίνο 2000, (13η έκδοση, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, Οκτώβριος 2009**)**

[29] Ο.π Κώστας Βλησίδης (2006: σελ 76)

[30] Αναφορά στο GAUNTLETT Stathis, *The Contribution of Asia Minor Refugees to greek popular song and its reception,* στο *Crossing the Aegean*: an appraisal of the 1923 compulsory population exchange between Greece and Turkey, edited by Renee Hirschon, (1st edition 2003, Berghan Books).

[31] ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, *Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας,* εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο *Αγροτική κοινωνία και Λαϊκός Πολιτισμός* (Επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου) , Αθήνα 25-27 Μαΐου 2005, βλ. επίσης GAUNTLETT Stathis, ο.π., (2003: σελ. 248).

επέτρεπε να κινούνται με χαρακτηριστική εύκολα ανάμεσα στο «πάλκο» και την δισκογραφική παραγωγή. Πολλοί από αυτούς μάλιστα, εξελίχθηκαν σε σημαντικά κεφάλαια της μουσικής παραγωγής και κατέκτησαν θέσεις στις δισκογραφικές εταιρείες που τους επέτρεπαν να καθορίζουν εκ των έσω σημαντικές πτυχές της δισκογραφίας. (Χαρακτηριστική περίπτωση ο Δημήτρης Σέμσης[32], από τους σταθερούς συνεργάτες του Αγάπιου Τομπούλη: δεξιοτέχνης βιολιστής, με ρεπερτόριο που αντλούσε τις επιρροές του από πληθώρα ιδιωμάτων από όλη σχεδόν τη περιοχή της Βορειοανατολικής Μεσογείου και των Βαλκανίων, κατα καιρούς διευθυντής ηχογραφήσεων σε δισκογραφικές εταιρείες (His Master's Voice & Columbia) καθώς επίσης υπεύθυνος για την δημοτική μουσική στο Εθνικό Ραδιόφωνο ως το 1936 πριν την μεταξική λογοκρισία)[33].

Με βάση τα παραπάνω, η διαμόρφωση του αστικού λαϊκού τραγουδιού και η απεικόνισή του στην δισκογραφία θα πρέπει να ειδωθεί παράλληλα με την δραστηριότητα των συγκεκριμένων μουσικών (το προφίλ των οποίων περιγράφηκε παραπάνω) τόσο στην δισκογραφία όσο και στα αθηναϊκά καφέ αμάν.

Σύμφωνα με τον Γιώργο Κοκκώνη «Τα καφέ αμάν, στην ελληνική τουλάχιστον εκδοχή τους αποτέλεσαν αναμφισβήτητα τα πρώτα τακτικά θέατρα μουσικής πράξης εντός του αστικού ιστού, και γνώρισαν τεράστια επιτυχία ως χώροι λαϊκής έκφρασης»[34].

Μέσα σ' αυτά, ειδικά απο την δεύτερη δεκαετία του 1920 είναι που εντοπίζουμε την παρουσία του Αγάπιου Τομπούλη. Έτσι, σύμφωνα με τον Risto Pekka Pennanen «Οι πρώτοι μουσικοί, καθώς και οι τραγουδίστριες και οι χορεύτριες των καφέ, ήταν συνήθως Οθωμανοί Έλληνες και Αρμένιοι από την Κωνσταντινούπολη. (...) Στην Ελλάδα οι διασημότεροι μη Έλληνες εκτελεστές της μουσικής των καφέ ήταν η σεφαραδίτισσα Εβραία τραγουδίστρια Sarah Skinazi, γνωστή ως Ρόζα Εσκενάζυ και ο Αρμένιος εκτελεστής του ud Hagop Stambulian, γνωστός ως Αγάπιος Τομπούλης (1891-1965) οι οποίοι κατάγονταν από την Κωνσταντινούπολη»[35]. Το ρεπερτόριο των καφέ αμάν της Αθήνας «περιελάμβανε αστικά και αγροτικά παραδοσιακά τραγούδια από την Ανατολία και την ηπειρωτική Ελλάδα, καθώς επίσης και μελωδίες των

---

[32] Για την ζωή και το έργο του Δημήτρη Σέμση και τον καθοριστικό του ρόλο στην δισκογραφική παραγωγή, βλ. TORP Lisbet, *Salonikios: The best violin in the Balkans*, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 1993.

[33] ο.π TORP (1993: σελ. 36)

[34] ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, *Alla Turka Alla franca και καφέ αμάν*, (άρθρο υπό έκδοση) , 2010, σελ. 3

[35] Ο.π PENNANEN (2009: σελ. 131)

αιγαιοπελαγίτικων νησιών»[36]. καθώς και πληθος άλλων ιδιωμάτων με επιρροές από την δυτικοευρωπαΙκή μουσική της εποχής. Η δραστηριοποίηση των μουσικών στα καφέ αμάν τους οδήγησε πολύ γρήγορα και στην δισκογραφία όπου ήδη από τα τέλη του 1920 είχαν μια σαφή και επιτυχημένη εμπορική παρουσία που αντικατόπτριζε εν πολλοίς την παρουσία τους στα καφέ αμάν.

Αυτήν την παρουσία θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε παρακάτω. Με αφορμή την παρουσία του Αγάπιου Τομπούλη στις ηχογραφήσεις 78 στροφών της περιόδου, θα αναδείξουμε τις βασικότερες συνεργασίες του που δημιούργησαν ένα δίκτυο των μουσικών του καφέ αμάν, σχολιάζοντας παράλληλα τους τύπους ορχήστρας και το ρεπερτόριο όπως αυτά διαμορφώνονται διαχρονικά.

[36] Ο.π PENNANEN (2009: σελ. 132)

Κεφάλαιο 2^{ο} : Η παρουσία του Αγάπιου Τομπούλη στις 78 στροφές (1918 – 1940)

2.1 Οι πρώτες ηχογραφήσεις

2.1.α Αμερική

Αν και παραμένει σχετικά δύσκολο να επιβεβαιώσουμε ότι ο Αγάπιος Τομπούλης ταξίδεψε στην Αμερική γύρω στο 1919, παρ' όλα αυτά υπάρχει ισχυρή ένδειξη ότι πήγε στην Αμερική πρίν το 1920 και μάλιστα πως ηχογράφησε στην εταιρεία Panhellenion Record Company.

Η κ. Κούλα (Κούλα Αντωνοπούλου), τραγουδίστρια, ίδρυσε την εταιρεία Panhellenion Record Company, ουσιαστικά την πρώτη μεγάλη ελληνική δισκογραφική εταιρεία. Με την ετικέτα της θυγατρικής της, Constantinople Record Company, εκδόθηκε μια σειρά δίσκων με συμμετοχή Ελλήνων καλλιτεχνών.

Μέρος αυτής της σειρά αποτελεί και η ηχογράφηση με τίτλο **Ousak Canto-Nyrol Bem Bem,**[37] (αριθμός δίσκου 4017 – αριθμός μήτρας 4417) στην οποία τραγουδά η ίδια. Παρά το γεγονός ότι η ετικέτα δεν αναγράφει τα στοιχεία των συμμετεχόντων (όπως συνηθιζόταν άλλωστε στην πλειοψηφία των ετικετών της εποχής), βάσιμες πληροφορίες που συνάγονται από την ανάλυση των υπολοίπων ηχογραφήσεων της ίδιας σειράς, δείχνουν πως στο ούτι συμμετείχε ο Θοδωρής Κάππας (ο οποίος έπαιξε και κανονάκι σε κάποια κομμάτια) καθώς και ο Ιωάννης Δάλλας στο βιολί. Ωστόσο, στην συγκεκριμένη ηχογράφηση ακούγεται μαζί με την κα Κούλα και μια άγνωστη αντρική φωνή. Το επιφώνημα της τραγουδίστριας «Γειασα Τομπούλη» μας οδηγεί να υποθέσουμε (με κάθε επιφύλαξη) ότι πρόκειται για τον Αγάπιο Τομπούλη.

2.1.β Ελλάδα

Επίσης δύσκολο είναι να εντοπίσουμε την πρώτη του δισκογραφική συμμετοχή στην Ελλάδα. Η πρόσβασή μας στους πρωτότυπους δίσκους 78 στροφών στις περισσότερες περιπτώσεις ήταν ανέφικτη. Άλλωστε, οι αντικρουόμενες ημερομηνίες σε ένθετα ψηφιακών δίσκων, καταλόγους και άλλες πηγές δεν μας επιτρέπουν με σιγουριά σ'αυτό

[37] Η ηχογράφηση και οι πληροφορίες γι'αυτήν προέρχονται από την προσωπική συλλογή του Κώστα Κοπανιτσάνου.

το χρονικό σημείο να καθορίσουμε επακριβώς την ημερομηνία της πρώτης του ηχογράφησης.

Παρά το γεγονός ότι βρισκόταν στην Αθήνα ήδη γύρω στο 1918, την πρώτη δισκογραφική συμμετοχή στην οποία ακούγεται το όνομά του στην Ελλάδα[38], δεν την συναντάμε πριν από τα μέσα με τέλη του 1920[39], με το **Τσιφτετέλι (**αριθμός δίσκου ΑΟ 390**),** μια σύνθεση του Λάμπρου Λεονταρίδη. Είναι φυσικά πολύ πιθανόν να έχει ηχογραφήσει στην Ελλάδα και πριν από αυτές τις ημερομηνίες, αλλά από την έρευνά μας δεν προέκυψε κάποιο ηχητικό ντοκουμέντο που με ασφάλεια να το αποδεικνύει. Συνεπώς, ως χρονολογική αφετηρία των συμμετοχών του στην δισκογραφία των 78 στροφών (στην Ελλάδα) θα θεωρήσουμε το διάστημα από τα μέσα μέχρι τα τέλη του 1920.

Με αφετηρία τα παραπάνω, και ως το 1940, χρονιά την οποία θεωρούμε διάλειμμα στην δισκογραφική του πορεία λόγω της Κατοχής, ο Αγάπιος Τομπούλης συνεργάστηκε στην δισκογραφία σχεδόν με όλους τους γνωστούς μουσικούς, τραγουδιστές και συνθέτες της εποχής και ηχογράφησε σχεδόν σε όλες τις εταιρείες που είχαν παράρτημα στην Αθήνα εώς το 1940, σε ρόλο τραγουδιστή, οργανοπαίχτη και συνθέτη[40].

---

[38] Ακούγεται η προσφώνηση « Γειασά Tombul γειασά» πολλές φορές στην διάρκεια του κομματιού

[39] Οι αριθμοί της His Masters Voice ΑΟ 1– ΑΟ 650 αφορούν ηχογραφήσεις που έγιναν στην Ελλάδα αλλά εκτυπώνονταν στην Μ. Βρετανία από το 1922 – 1930. Οι δύο πιθανές ημερομηνίες γι' αυτήν την ηχογράφηση είναι το 1924 και το 1929

[40] Αναλυτικοί πίνακες με τις συμμετοχές του φαίνονται στο παράρτημα 1 για λόγους απλότητας.

2.2 Οι συνεργασίες

Με βάση τις ηχογραφήσεις που φαίνονται στον Πίνακα 1 του Παραρτήματος 1, θα περιγράψουμε συνοπτικά και με ενδεικτικά παραδείγματα τις σημαντικότερες συνεργασίες του αυτής της περιόδου.

2.2.α Οι συνεργάτες

Στα τέλη της δεκαετίας του 1920, ο Αγάπιος Τομπούλης εμφανίζεται στην δισκογραφία να συνεργάζεται πολύ στενά με τον Λάμπρο Λεονταρίδη[41].

Ο Λάμπρος Λεονταρίδης υπήρξε μοναδικός δεξιοτέχνης της πολίτικης λύρας, οπως φαίνεται στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών που τον συναντάμε[42]. Γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη, σε μουσική οικογένεια, μορφώθηκε μουσικά εκεί. Ήρθε στην Ελλάδα μετά την Μικρασιατική καταστροφή. Η συνεργασία του με τον Αγάπιο Τομπούλη ήταν στενή και ιδιαίτερα συχνή, όπως αποδεικνύεται τόσο από την δισκογραφία όσο και από μαρτυρίες και ντοκουμέντα. Ο ίδιος ο Λάμπρος φαίνεται πως εκτιμούσε ιδιαίτερα τον Αγάπιο Τομπούλη, σύμφωνα με τα λεγόμενα του γιού του Τάσου Λεονταρίδη.[43] Η συνεργασία τους διήρκεσε ακόμα και μετά τον πόλεμο αφού εμφανίζονται μαζί και στην περιοδεία στην Αμερική και Κωνσταντινούπολη στις αρχές του 1950 καθώς και σε φωτογραφίες σε νυχτερινά κέντρα της Αθήνας. [44]

Ο Αγάπιος Τομπούλης συνεργάζεται με τον Λάμπρο Λεονταρίδη σε δεκαπέντε από τις εικοσιπέντε ηχογραφήσεις αυτής της περιόδου (βλ. Πίνακας 1). Από αυτές μικρό ποσοστό αναλογεί σε συνθέσεις (μόλις έξι) ενώ οι υπόλοιπες αφορούν αυτοσχεδιαστικές φόρμες τύπου αμανέ ή gazel άλλων καλλιτεχνών.

Την συνεργασία του με τον Λάμπρο Λεονταρίδη συμπλήρωναν γνωστοί ερμηνευτές των καφέ αμάν. Πριν ασχοληθούμε με την πολύ βασική συνεργάτιδά τους, τη Ρόζα Εσκενάζυ, την οποία την συναντάμε αρχικά να συμπληρώνει το ντουέτο Τομπούλης –

---

[41] Η πρώτη τους συνεργασία στην δισκογραφία κατα πάσα πιθανότητα είναι το Τσιφτετέλι που αναφέρθηκε στο κεφ. 2.1.β.

[42] Από το ένθετο του ψηφιακού δίσκου με τίτλο *Λάμπρος Λεονταρίδης,*, από τη σειρά *Μεγάλοι Δεξιοτέχνες της Μεσογείου,* εκδ. ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ

[43] Από το ένθετο του ψηφιακού δίσκου με τίτλο *Λάμπρος Λεονταρίδης,*, από τη σειρά *Μεγάλοι Δεξιοτέχνες της Μεσογείου,* εκδ. ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ

[44] Λεπτομέρειες για την συγκεκριμένη περιοδεία στο Μερος Β της παρούσας εργασίας.

Λεονταρίδης, αξίζει να αναφέρουμε τις παρακάτω ηχογραφήσεις στις οποίες φαίνεται το εύρος των συνεργασιών του στις αρχές του 1930[45].

Έτσι έχουμε (τουλάχιστον) τις εξής συνεργασίες:

1. **Με τον Γρηγόρη Ασίκη:**
   - **a.** ***Τι χείλη κοραλένια,*** 1931**, (**αρ.δίσκου: V-51069)
2. **Με τον Δημήτρη Ατραΐδη :**
   - a. ***Κιουρντού Μανές (Γλεντάτε φίλοι το ντουνιά),*** 1933, (αρ.δίσκου: DG- 479)
   - b. ***Νεβά Ουσάκ Μανές (Αναστενάζω και πονώ),*** 1933, (αρ.δίσκου: DG- 479)
3. **Με την Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (ενδεικτικά αναφέρουμε):**
   - a. ***Μελαχρινουλα μου,*** 1928 ή 1933, (αρ.δίσκου: DG 217)
4. **Με τον Αντώνη Νταλγκά :**
   - a. ***Καραπετάχ χετζαζ Μανές (Με υπομονή και δάκρυα),*** 1930, Odeon Γερμανίας, (αρ.δίσκου: GA- 1485)
   - b. ***Καραπετάχ νεβά Μανές (Πολλοί 'ναι που πικραίνονται),*** 1930, Odeon Γερμανίας, (αρ. δίσκου: GA- 1485)

4. **Με τον Κώστα Ρούκουνα (και άγνωστη κιθάρα)**
   - a. ***Ραστ (Το αχ έχω μες στην καρδιά)*** 1934, (αρ. δίσκου: DG 2109)

Ο Αγάπιος Τομπούλης, ο Λάμπρος Λεονταρίδης και η Ρόζα Εσκενάζυ[46] συνεργάζονται συστηματικά τόσο στην δισκογραφία όσο και στο πάλκο από τις αρχές του 1930 ως τα τέλη του 1950.

[45] Οι ηχογραφήσεις είναι ενδεικτικές. Η αναφορά γίνεται εδώ με βάση τις ηχογραφήσεις που σίγουρα αναφέρεται το όνομα του Αγάπιου Τομπούλη. Είναι πολύ πιθανόν να υπάρχουν και άλλες ηχογραφήσεις αλλά δεν εντοπίστηκαν στη μέχρι τώρα έρευνα.

[46] Για λεπτομέρειες σχετικά με τη ζωή και το έργο της Ρόζας Εσκενάζυ βλ. ο.π ΕΣΚΕΝΑΖΥ (1986).

Εικ. 1: Ο Λάμπρος Λεονταρίδης, η Ρόζα Εσκενάζυ και ο Αγάπιος Τομπούλης

Ενδεικτικά, η παραπάνω σύνθεση ορχήστρας ακούγεται τουλάχιστον στα εξής:

1. ***Ασκι μπάνα,*** 1934, (αρ.δίσκου: GA-1930, αρ.δίσκου: GO-2148)
2. ***Αραβί σαμπάχ μανές (Ντουνιά πως με κατήντησες*),** 1933, (αρ.δίσκου: DG 328)
3. ***Yiamo***[47]**,** 1934, (αρ.δίσκου: AO 2232, αρ: μήτρας: OGA 163-1)
4. ***Αραπί γκαζελί ουσάκ*** (Η τύχη μου με δίκασε) 1934, (αρ.δίσκου: AO 2232, αρ: μήτρας: OGA 160-1)
5. ***Τσερκέζα***[48]**,** 1934, **(** αρ.δίσκου:AO 2170**)**

Συχνές επίσης ήταν οι συμμετοχές του Λάμπρου Σαββαΐδη στο κανονάκι. Συγκεκριμένα τον ακούμε να συμμετέχει τουλάχιστον στα:

1. ***Γκαζέλ Σαμπάχ (Της μαύρης γης χρωστώ κορμί),*** 1933, (αρ.δίσκου: AO 2170)
2. ***Φέρτε μπύρες,*** 1932, (αρ.δίσκου: DG-271, αρ. μήτρας: WG- 384)
3. ***Ταξιμ Ραστ,*** 1934, (αρ.δίσκου: AO 2220, αρ. μήτρας: OGA 156-1)
4. ***Νέα χήρα,*** 1934, (αρ.δίσκου: AO 2216)
5. ***Η γλεντζού η Σμυρνιά,*** 1935, (αρ.δίσκου :AO 2219)

[47] Συμμετέχει και άγνωστη κιθάρα.

[48] Συμμέτέχει και άγνωστο κανονάκι.

Μεγάλο μέρος της δισκογραφίας του Αγάπιου Τομπούλη κατέχει και η συνεργασία του με την Ρόζα Εσκενάζυ και τον Δημήτρη Σέμση. Από τις εικοσιπέντε ηχογραφήσεις στις οποίες αναφέρεται το όνομά του, φαίνεται να συνεργάζεται μαζί τους στις παρακάτω[49]:

1. ***Ραστ κάντο***, 1930, (αρ.δίσκου: GA 1453)
2. ***Το καναρίνι***, 1934, (αρ.δίσκου: AO 2155)
3. ***Η γλεντζού η Σμυρνιά*** (όπως παραπάνω)
4. ***Μην ορκίζεσαι βρε ψεύτρα***, 1935 ή 1936, (αρ.δίσκου: AO 2349)
5. ***Νεό χανουμάκι***, 1934,(αρ.δίσκου: AO 2180)

Το ντουέτο Αγάπιος Τομπούλης – Δημήτρης Σέμσης εμφανίζεται και με τον Γιώργο Παπασιδέρη στα εξής:

1. ***Σεγκιάχ μανές(Ολημερίς παρακαλώ),*** 1934, (αρ.δίσκου: DG -2039)
2. ***Νεβασίρ μανές(Αυτό το αχ όταν το πω),*** (?)

Τέλος, οι Αγάπιος Τομπούλης – Δημήτρης Σέμσης εμφανίζονται και ως ντουέτο(με άγνωστα κουτάλια / ζίλια) στο

1. ***Διπλόχορδον,*** 1940, AO 2649

[49] Στον πίνακα των συνθέσεων που εικάζουμε ότι συμμετέχει ο Τομπούλης η συχνότητα των εμφανίσεών του με τη συγκεκριμένη σύνθεση ορχήστρας σαφώς μεγαλώνει. Παρ' όλα αυτά, για λόγους ακρίβειας επιλέγουμε να αναφέρουμε μόνο αυτές που το όνομα του Αγάπιου Τομπούλη αναφέρεται ρητά.

Εικ. 2 Ο Δημήτρης Σέμσης, ο Αγάπιος Τομπούλης και η Ρόζα Εσκενάζυ.

Δεν έχει εξακριβωθεί το όνομα του οργάνου που κρατάει ο Αγάπιος Τομπούλης αλλά το συγκεκριμένο έχει περιγραφεί ως tanbur, cumbus και ουτόλλα.

2.2.β Οργανολόγιο - τύποι ορχήστρας και ο ρόλος του ουτιού

Οι συνεργασίες του Αγάπιου Τομπούλη μας δίνουν αφορμη να μιλήσουμε για το οργανολόγιο του καφέ αμάν, την κεντρική σημασία που φαίνεται να κατέχει το ούτι σε όλη την διάρκεια της ύπαρξης του είδους καθώς και τους διαφορετικούς ρόλους με τους οποίους συμμετέχει ο ίδιος παίζοντας ούτι (και ενίοτε cumbus και ουτόλλα) στην ορχήστρα.
Συνοψίζοντας, λοιπόν, προκύπτουν οι εξης τύπου ορχήστρας

1. **Ούτι – Πολίτικη Λύρα (** π.χ *Τσιφτετέλι**)***
2. **Ούτι – Πολίτικη Λύρα – Φωνή (** π.χ *Άσκι Μπάνα**)***
3. **Ούτι – Πολίτικη Λύρα – Κανονάκι – Φωνή (**π.χ *Φέρτε μπύρες **)***
4. **Ούτι – Πολίτικη Λύρα – Κιθάρα – Φωνή (π.χ** *Το αχ έχω μες στην καρδιά **)***
5. **Ούτι – Βιολί (** π.χ *Διπλόχορδον***)**
6. **Ούτι- Βιολί- Φωνή (**π.χ Ραστ Κάντο *(αν εσυ δεν με πιστεύεις))*
7. **Ούτι- Βιολί- Κανονάκι- Φωνή (** π.χ *Η γλεντζού η Σμυρνιά)*

Με βάση τους τύπους ορχήστρας μπορούμε συνοπτικά να σχολιάσουμε τον ρυθμικό, αρμονικό και μελωδικό ρόλο του ουτιού και τον τρόπο με τον οποίο ο Αγάπιος Τομπούλης διαχειρίζεται όλους αυτούς τους ρόλους.
Σ’ αυτό το σημείο και δεδομένου ότι από εδώ και στο εξής (στο συγκεκριμένο κεφάλαιο) θα αναφερθούμε και σε αυτοχεδιαστικές φόρμες, θεωρούμε σκόπιμο να κάνουμε μια αναφορά και να εξηγήσουμε συνοπτικά τις έννοιες taksim και gazel προτού αναλύσουμε τον ρόλο του Αγάπιου Τομπούλη στην εκτέλεση αυτών.

Αυτοσχεδιαστικές φόρμες taksim και gazel

Η προέλευση καθώς και η εξέλιξη των συγκεκριμένων εννοιών και των μουσικών αντίστοιχών τους δεν εμπίπτει στα όρια αυτής της εργασίας. Συνεπώς, αρκούμαστε στο να δώσουμε ένα συνοπτικό και πολύ περιγραφικό ορισμό ώστε να μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε την έννοια ως αναλυτικό εργαλείο στην συνέχεια.

Σύμφωνα με τον Walter Feldman[50]:

«Το taksim όπως είναι γνωστό στην σύγχρονη Τουρκό – Αραβική μουσική, ορίζεται από τέσσερα βασικά χαρακτηριστικά, τα οποία δεν παρουσιάζονται ως σύνολο σε κανένα άλλο μη – μετρικό είδος στον πυρήνα του Μουσουλμανικού κόσμου (...):

1. Γένεση τη στιγμή της μουσικής επιτέλεσης που συμπεριλαμβάνει γνώριμα μελωδικά μοντέλα
2. Συγκεκριμένα ρυθμικά ιδιώματα μέσα σε ένα συνολικά ρευστό ρυθμικά πλαίσιο
3. Κωδικοποιημένες μελωδικές αναπτύξεις (seyir)
4. Μεταβολή / μετατροπία (modulation)»

Πρόκειται δηλαδή, για μια φόρμα οργανικού αυτοσχεδιασμού που έχει σαφώς καθορισμένα χαρακτηριστικά χωρίς όμως αυτά να το περιορίζουν ή να αφαιρούν απο αυτό την αυτοσχεδιαστική του φύση. Το ακριβές φωνητικό αντίστοιχο της

[50] "The taksim as it is known in modern Turco-Arabian music is defined by four major characteristics, which are not present as an ensemble in any other non-metrical genre within the core Muslim world (including the Maghreb and Transoxiana): 1) performance-generation which precludes learned tunelike models 2) specific rhythmic idioms within an overall flowing-rhythm context, 3) codified melodic progressions (seyir) , 4) modulation."

στο FELDMAN Walter, *Ottoman Sources on the Development of the Taksim*, Yearbook for Traditional Music, Vol. 25, Musical Processes in Asia and Oceania (1993), International Council for Traditional music, Stable URL: http: //www.jstor.org/stable/768680.

Τελευταία πρόσβαση : 04/05/2011. Μετάφραση της γράφουσας.

αυτοσχεδιαστικής φόρμας taksim από τον 19^{ο} αιώνα που διαχωρίστηκαν μεταξύ τους[51], είναι το gazel. Σύμφωνα με τον Pennanen [52]:

«Ο όρος gazel αφορά έναν φωνητικό αυτοσχεδιασμό σε επιλεγμένο ποιητικό κείμενο σε ρέοντα ρυθμό (...). Ο τραγουδιστής επιδιώκει να δημιουργήσει τέσσερα τμήματα, το τρίτο από τα οποόια περιλαμβάνει μετατροπία ή μεταφορά στην ψηλή περιοχή του μακαμιού». Στην δισκογραφία του Αγάπιου Τομπούλη, τον συναντάμε να συμμετέχει και στις δύο παραπάνω φόρμες αυτοσχεδιασμού με διαφορετικούς ρόλους ανα περίσταση.

2.2.γ Ανάλυση – Σχόλια

2.2.γ.1 Η διαχείριση του ρυθμού[53]

Στις πρώτες μορφές ορχήστρας στις οποίες δεν υπήρχε κιθάρα, το ούτι έπρεπε να υποστηρίξει, πέρα από το μελωδικό και αρμονικό περιβάλλον, και το ρυθμικό. Η σχεδόν πληρης απουσία κρουστών (με εξαίρεση κάποια ιδιόφωνα όπως ζίλια, καστανιέτες κ.α., σε συγκεκριμένες ηχογραφήσεις που δεν συμμετείχαν σε όλο το κομμάτι), δε φαίνεται να είναι εμπόδιο στην απόδοση των ρυθμικών τονισμών και ιδιωμάτων. Ακόμη, όμως και σε περιπτώσεις στις οποίες συνυπάρχουν κιθάρα και ούτι ή ούτι και κρουστά, αυτά φαίνονται να κρατούν κυρίως απλά ρυθμικά σχήματα (ή αρμονικά σχήματα στην περίπτωση της κιθάρας) αφήνοντας σχεδόν εξ' ολοκλήρου την ρυθμική συνοδεία στο ούτι.

Α) Στους αμανέδες

---

[51] Ο.π ΚΟΥΝΑΣ (2008 : σελ. 17)

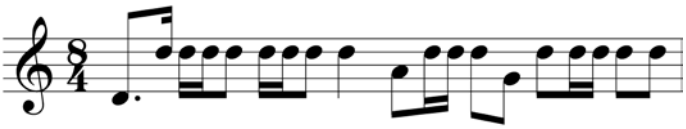
[52] Ο.π PENNANEN (2009 : σελ. 131). Για περαιτέρω πληροφορίες σχετικά με το gazel βλ. AKSOY Bulent, στο ένθετο του ψηφιακού δίσκου με τίτλο *Gazeller, 78 devirli tas plak kayitlari,Ottoman-Turkish vocal improvisations in 78 rpm records*, KALAN RECORDS 1997

[53] Το παρακάτω κείμενο δεν φιλοδοξεί να αναλύσει όλες τις συμετοχές του Αγάπιου Τομπούλη στους αμανέδες και στα ταξίμια όλων των καλλιτεχνών που συνεργάστηκε. Η επιλογή των παραδειγμάτων έγινε κυρίως με βάση το πόσο έντονα διακρίνονται τα χαρακτηριστικά που εμφανίζονται σε όλο το σύνολο των αμανέδων που είμαστε σίγουροι ή και εικάζουμε πως παίζει.

Ξεχωριστός είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Αγάπιος Τομπούλης διαχειρίζεται το ρυθμό και τον χρόνο στους αμανέδες που συνοδεύονται από ρυθμικά σχήματα (τσιφτετέλι μανές). Όντας ιδιαίτερα ικανός δεξιοτέχνης, φαίνεται να έχει σαφώς διαχωρισμένες στο μυαλό του και τελικά στην επιτέλεσή του της έννοιες του σόλο παιξίματος και της συνοδείας. Συνοδεύοντας ρυθμικά τον αμανε, είναι ακριβής και εξαιρετικά σταθερός στο χρόνο[54]. Οι τονισμοί του ακολουθούν σταθερά τους τονισμούς του μέτρου, δημιουργώντας ένα στέρεο οικοδόμημα πάνω στο οποίο χτίζει τον αμανέ του ο τραγουδιστής ή το taksim του ο εκάστοτε παίκτης. Η σταθερότητά του δεν δημιουργεί μια άκαμπτη αίσθηση. Κάθε άλλο: ουσιαστικά αποδίδει μέσα από την σταθερότητα σε tempo και τονισμό την ρευστή ρυθμική ατμόσφαιρα που είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα της επιτέλεσης αυτοσχεδιαστικών φορμών.
Πολύ χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα εξής:

1. ***Μανές τσιφτετέλι (Ψεύτη ντουνιά και άπιστε*),** 1934, Β- 21752*,* (φωνή: Μαρίκα Καναροπούλου, λύρα: Λάμπρος Λεονταρίδης, κανονάκι: ?)

2. **Αραπί γκαζελί ουσάκ (Η τύχη μου με δίκασε) (ο.π)**



Σχήμα 1 : Ρυθμικό και μελωδικό σχήμα όπως εκτελείται απο το ούτι στο Αραπί Γκαζελί Ουσάκ

Το παράδειγμα 2 είναι ενδεικτικό και του ακριβούς τρόπου με τον οποίο κινείται ανάμεσα στον σολιστικό και τον συνοδευτικό ρόλο. Η στιγμή (χρονικό σημείο : 1’ 41) που «βγαίνει» για το taksim - ανταπόκριση στον αμανέ, δείχνει χαρακτηριστικά πόσο «δεμένος» με το ρυθμικό περιβάλλον που δημιουργεί με την διαχείριση του ρυθμού, είναι ο αμανές και πόσο ισχυρά εντυπώνεται στην ακουστική μνήμη το σχήμα. Τόσο που ακόμη κι όταν δεν υπάρχει στην διάρκεια του taksim του, φαίνεται να υπονοείται. Η έξοδος από, και η επαναφορά στο ρυθμικό σχήμα δημιουργούν σαφείς ενότητες στο όλο. Ο Αγάπιος Τομπούλης αναδεικνύει έτσι τον ρόλο της ρυθμικής συνοδείας και

[54] Την ίδια άποψη υποστηρίζει και ο διακεκριμένος ουτίστας Ara Dinkjian σε ηλεκτρονική επικοινωνία

μάλιστα από σόλο όργανο, σε ένα από τα πολύ σημαντικά χαρακτηριστικά του ύφους του.

Β) Σε αυτοσχεδιασμούς της φόρμας taksim

Συναντάμε τον Αγάπιο Τομπούλη να συνοδεύει ρυθμικά αυτοσχεδιασμούς της φόρμας taksim που περιλαμβάνονται σε ηχογραφήσεις συνθέσεων, αμανέδων αλλά και αυτοσχεδιασμών που αποτελούν ανεξάρτητες συνθέσεις. Για την τελευταία κατηγορία ενδεικτικά αναφέρουμε:

1. ***Τσιφτετέλι***, (αρ. δίσκου ΑΟ 390), με τον Λάμπρο Λεονταρίδη
2. ***Διπλόχορδον (τσιφτετέλι),*** (αρ. δίσκου ΑΟ 2649), με τον Δημήτρη Σέμση

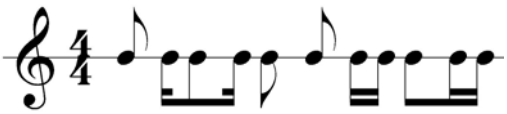
Και στην συνοδεία ρυθμικών αυτοσχεδιασμών της φόρμας taksim συμπεριφέρεται με αντίστοιχο τρόπο όπως περιγράφηκε παραπάνω. Τον συναντήσαμε κυρίως να ερμηνεύει ρυθμικά σχήματα που αντιστοιχούν σε διάφορες μορφές του σχήματος τσιφτετέλι, η βασική μορφή του οποίου φαίνεται παρακάτω.
Χαρακτηριστικό είναι ότι απ'όλες τις ηχογραφήσεις που ερευνήσαμε σε καμία δεν ακούγεται να εκτελεί το απλό μελωδικό σχήμα. Αντίθετα, χρησιμοποιεί εμπλουτισμένες παραλλαγές του σχήματος, χωρίζοντας τις μεγαλύτερες χρονικά αξίες του σχήματος σε πολύ μικρότερες με τη χρήση σχημάτων θέσης – άρσης στην πένα, δημιουργώντας ένα ιδιαίτερα πλούσιο ρυθμικό περιβάλλον.

Έχοντας ως βάση το παρακάτω ρυθμικό μοτίβο

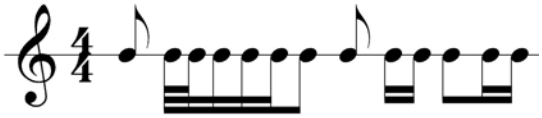
Σχ. 2 Ρυθμικό Μοτίβο 1: Τσιφτετέλι

σχηματίζει ρυθμικά σχήματα χρησιμοποιωντας παραλλαγές στις αξίες. Έτσι προκύπτουν ρυθμικά σχήματα κάποια από τα οποία φαίνονται παρακάτω:

Σχ. 3 Παραλλαγή 1



Σχ. 4 Παραλλαγή 2



Σχ. 5 Παραλλαγή 3

Σχ. 5 Παραλλαγή 4

Συνολικά, ο εμπλουτισμός του ρυθμικού σχήματος με μικρότερες αξίες οι οποίες ερμηνεύονται με γρήγορες θέσεις άρσεις είναι από βασικό χαρακτηριστικό του τρόπου με τον οποίο διαχειρίζεται τη ρυθμική συνοδεία.

2.2.γ.2 Διαχείριση της αρμονίας

Η λογική του ισοκρατήματος διέπει συνολικά τον τρόπο με τον οποίο ο Αγάπιος Τομπούλης συνοδεύει αρμονικά στους διάφορους τύπους ορχήστρας. Κρατώντας τα ρυθμικά σχήματα όπως τα περιγράψαμε παραπάνω, επιμένει συνήθως σε βασικές βαθμίδες του makam που χρησιμοποιείται, ακολουθώντας την λογική που θέλει την αρμονική συνοδεία εντελώς απλή στα πρώτα χρόνια του καφέ αμάν. Το Σχήμα 1 όπως φάνηκε παραπάνω είναι ενδεικτικο: Η βαση (Ντουγκιάχ) καθώς και οι βασικές βαθμίδες (Χουσεϊνί και Νεβά) είναι κυρίαρχες στο ρυθμικό σχήμα δίνοντας ταυτόχρονα με την ρυθμική συνοδεία ένα απλό και λιτό αρμονικό περιβάλλον που ενισχύει σημαντικά το εκάστοτε σολιστικό όργανο.

Στις περιπτώσεις που υπάρχει κιθάρα που υποστηρίζει το αρμονικό περιβάλλον, η αρμονική συνοδεία από το ούτι είτε αποσιωπάται εντελώς και το ούτι κρατά έτσι έναν εντελώς σολιστικό ρόλο ως εξής:

Α. συμμετέχοντας στην σύνθεση με taksim[55],
Β. παίζοντας μελωδία σε όλη την διάρκεια της σύνθεσης[56],

είτε συνυπάρχουν εκτελώντας η μεν κιθάρα απλό μελωδικό σχήμα που δείχνει τη βαση του makam και ενίοτε την υποτονική το δε ούτι ρυθμικό σχήμα χωρίς ιδιαίτερα αρμονικό χαρακτήρα.

[55] π.χ Ραστ (Το αχ έχω μες στην καρδιά) DG 2109

[56] Π.χ Απόψε αν θέλεις (ΑΟ 2304)

2.3 Taksim του Αγάπιου Τομπούλη στις 78 στροφές

2.3.α Οι ηχογραφήσεις

Παρά το γεγονός ότι δεν εντοπίσαμε παρά μόνο μία ηχογράφησή του σε σόλο ταξίμι, το *Ταξίμ χιτζασκιάρ - κιουρντί* (Pathe Γαλλίας, αριθμός δίσκου:X-80162, αριθμός μήτρας: 70210), οι περιστάσεις στις οποίες ακούγεται είτε taksim -εισαγωγικό πριν από ένα κομμάτι ή μέσα στην διάρκεια ενός κομματιού ή ακόμα και φράσεις- ανταποκρίσεις σε κάποιον αμανέ, είναι αρκετά περισσότερες, όπως φάνηκε από τους παραπάνω πίνακες. Με σιγουριά μπορούμε να μιλήσουμε μόνο για κείνες τις ηχογραφήσεις στις οποίες ακούγεται το όνομά του, αλλά όπως θα δείξουμε και παρακάτω τα πολύ σαφή και συγκεκριμένα στοιχεία που καθορίζουν το ύφος του στην διάρκεια του taksim μπορούν εύκολα να μας οδηγήσουν να εικάσουμε ότι παίζει και σε πλήθος άλλων ηχογραφήσεων[57].

[57] Στο παράρτημα Ι οι πίνακες 1, 2 και 3 περιεχουν ηχογραφήσεις ηχογραφήσεις taksim στις οποίες παίζει ο Αγάπιος Τομπούλης. Στον πινακα 6 υπάρχουν taksim στα οπόια εικάζουμε ότι παίζει. Η εικασία στηρίζεται στο γεγονός ότι υπάρχουν σημαντικές ομοιότητες με τα taksim τα οποία έχουμε ήδη ταυτοποιήσει. Η περαιτέρω ταυτοποίηση όμως είναι πέρα από τα ορια και τους στόχους της συγκεκριμένης εργασίας.

2.3.β **Αναγνώριση χαρακτηριστικών και σχολιασμός ύφους στο taksim**

Στόχος του παρακάτω κεφαλαίου δεν είναι η αναλυτική περιγραφή των υφολογικών και τεχνικών χαρακτηριστικών που συναπαρτίζουν τον τρόπο επιτέλεσης της φόρμας taksim από τον Αγάπιο Τομπούλη. Αυτό θα απαιτούσε συστηματική ανάλυση όλων των ηχητικών περιστάσεων που του αποδίδονται αλλά και ιδιαίτερη ενασχόληση με την ίδια την φόρμα taksim. Ο σχολιασμός που ακολουθεί έχει κυρίως ως στόχο να σκιαγραφήσει τις ιδιαίτερες τεχνικές και τα υφολογικά εκείνα χαρακτηριστικά της ερμηνείας του taksim έτσι ώστε να συγκεντρωθεί ένα μικρό σύνολο από χαρακτηριστικά που τελικά θα οριοθετήσουν το συγκεκριμένο ύφος του και θα βοηθούν στην αναγνώρισή του.

Ταξίμ χιτζασκιάρ - κιουρντί

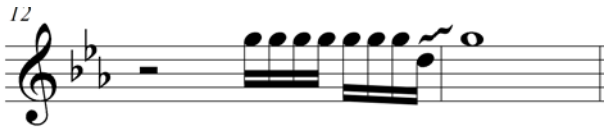
Ξεκινώντας από το *Ταξίμ χιτζασκιάρ- κιουρντί*, το οποίο και θα αποτελεί την βάση της ανάλυσής μας θα προσπαθήσουμε αφού αναγνωρίσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά του ύφους του Αγάπιου Τομπούλη, να τα αναγνωρίσουμε και σε κάποια από τα υπόλοιπα ταξίμια του στα οποία έχει εξακριβωθεί ότι παίζει δημιουργώντας επί της ουσίας μια απογραφή χαρακτηριστικών.

Πρώτ' απ' όλα, πρόκειται για ένα ταξίμι που εκτελείται πάνω σ' ένα σταθερό και αργό ρυθμικό σχήμα που παραπέμπει σε ένα αργό (αράβικο) τσιφτετέλι όπως φαίνεται παρακάτω.

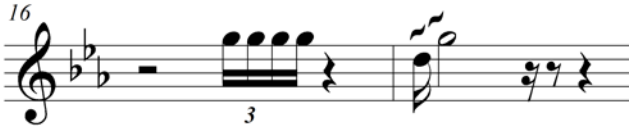
Το πολύ ενδιαφέρον είναι ότι το σχήμα εκτελείται από κιθάρα δημιουργώντας ένα συνδυασμό που δεν συναντάται συχνάκαι αποτελεί πρωτοτυπία για τα δεδομένα της εποχής.

Προσπαθώντας να διακρίνουμε κάποια τεχνικά χαρακτηριστικά[58] του που επαναλαμβάνονται έχουμε να σχολιάσουμε τα εξής:

Α) **Χαρακτηριστικό Α**: Οι πολλές, συνεχείς και γρήγορες πενιές σε ανοιχτή χορδή είναι ένα απο τα χαρακτηριστικά του παιξίματος του. Μ' αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνει την διάρκεια στην συγκεκριμένη νότα. Συνηθίζει να χρησιμοποιεί αυτήν την τεχνική στους δεσπόζοντες φθόγους του makam που ερμηνεύει. Πολύ συνηθισμένο φινάλε σε μια τέτοια κίνηση είναι το χτύπημα της ακριβώς επόμενης χορδής (από πρίμα προς μπάσα μιλώντας) η οποία είναι κουρδισμένη σε διάστημα μιας τέταρτης χαμηλότερα και απότομο glissando με ταυτόχρονο vibrato στην τελική νότα που αντιστοιχεί συχνοτικά στην απο κάτω ανοιχτή χορδή.(00'14, 00'21, 00'44 και αλλού) [59]. Αυτήν την κίνηση την εκτελεί με τουλάχιστον δυο τρόπους χειρισμού της πένας: με απλές θέσεις άρσεις (σχ. 1) ή με απότομο τρίηχο στην αρχή της σειράς θέσων άρσεων στην ανοιχτή χορδή (σχ. 2) και glissando τελικά όπως [60] περιγράψαμε παραπάνω.



Σχ. 1 Χαρακτηριστικό Α1: Με θέση άρση



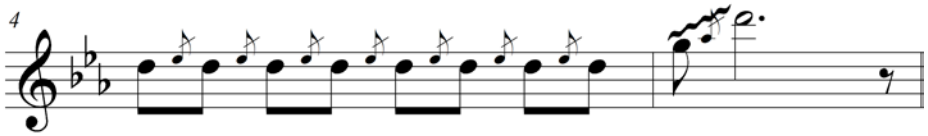
Σχ. 2 Χαρακτηριστικό Α2: Με τρίηχο στην αρχή

Β)**Το Χαρακτηριστικό Β** αποτελεί συνδυασμό επαναλαμβανόμενου στολιδιού σε ανοιχτη χορδή και του glissando που χρησιμοποιεί στα Α1 και Α2. Μ' αυτόν τον τρόπο

[58] Ονοματίζουμε για λόγους ευκολίας το καθε διακριτό χαρακτηριστικό ώστε να μπορέσουμε να το εντοπίσουμε και σε άλλες ηχητικές περιστάσεις.

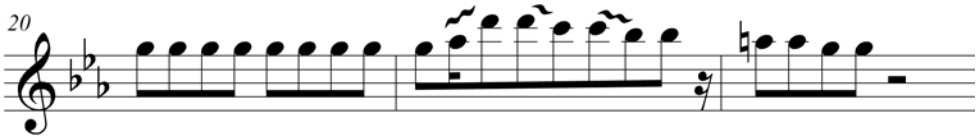
[59] Ταξίμ Χιτζασκιαρ Κιουρντί, και στα εισαγωγικά taksim στις συνθέσεις *Μην ορκίζεσαι βρε ψεύτρα (00' 08) Τσερκέζα (00' 33).*

συνηθίζει να μετακινείται από νότα που αντιστοιχεί σε ανοιχτή χορδή σε απόσταση διαστήματος 5^{ης} ψηλότερα στην ίδια χορδή (1’46) [61]



Σχ. 3 **Χαρακτηριστικό Β:** Με επανάληψη στολιδιού (apoggiatura) στην ανοιχτή χορδή και glissando όπως παραπάνω.

Γ) Χαρακτηριστικό Γ: Άλλο ένα επίσης ευδιάκριτο χαρακτηριστικό είναι ο τρόπος με τον οποίο συνηθίζει να κατέρχεται από την 5^{η} πάνω από την οκτάβα στην οκτάβα. Χρησιμοποιώντας το Χαρακτηριστικό Β (με ή χωρίς το στολίδι) ανεβαίνει με glissando και κατεβαίνει με λίγες πενιές και διαδοχικές έλξεις στην οκτάβα η οποία αντιστοιχεί στο παράδειγμά μας σε ανοιχτή χορδή[62].

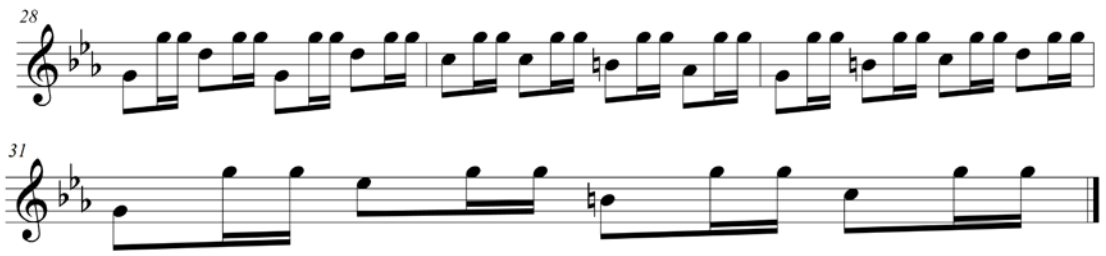


Σχ. 4 Χαρακτηριστικό Γ: Έλξεις από την 5^{η} πάνω από την οκτάβα

Δ) Χαρακτηριστικό Δ : Κάτι που δεν συναντάμε στις υπόλοιπες ηχογραφήσεις (μια πιθανή εξήγηση είναι η μικρότερη διάρκεια των υπόλοιπων ηχογραφήσεων) είναι η ενότητα που ακούγεται από το 1’ 07 έως 1’ 36 και 1’ 37 έως 1’ 47. Πρόκειται για μια ενότητα που παρεμβάλλεται στο κατα τ’ άλλα ρευστού ρυθμού αυτοσχεδιαστικό μοτίβο καθορίζοντας ένα σταθερό ρυθμικό σχήμα που παραπέμπει σε επίσης γνώριμο μελωδικό σχήμα μέρος του οποίου φαίνεται στο παρακάτω σχήμα.

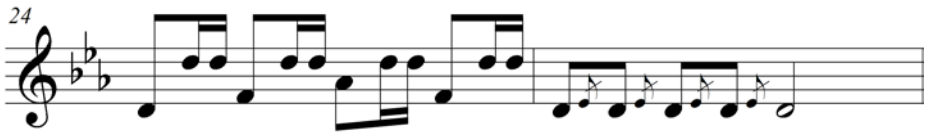
[61] Το χαρακτηριστικό Β το χρησιμοποιεί και χωρίς glissando όπως χαρακτηριστικά ακούγεται στο εισαγωγικά taksim στην*Τσερκέζα* (00’26- 00’27).

[62] Επίσης στο εισαγωγικό taksim στην *Τσερκέζα* (00’21- 00’25).



Σχ. 5 Μέρος του μελωδικού σχήματος που περιέχει το Χαρακτηριστικό Δ

Στο παραπάνω μελωδικό σχήμα συμπεριλαμβάνεται το **Χαρακτηριστικό Δ** το οποίο ουσιαστικά είναι η εναλλαγή μπάσσας – πρίμας χορδής με όγδοο και δέκατα έκτα αντίστοιχα είτε της ίδιας τονικότητας είτε διαφορετικής. Στην συγκεκριμένη περίπτωση θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε και ως άρπισμα που δείχνει τους σημαντικούς φθόγγους του makam (που τελικά τους διαχειρίζεται ως φθόγγους μιας συγχορδίας)



Σχ. 6 Το Χαρακτηριστικό Δ μέσα σε άλλο μελωδικό σχήμα

Ε) Οι γρήγορες πενιές και τα τρέμολο είτε στην αρχή μιας σειράς (2’ 40) από πένες σε ένα ρυθμικό σχήμα είτε ως συνεχόμενο τρέμολο σε ανοιχτή χορδή, είναι πολύ συνηθισμένοι τρόποι εμπλουτισμού του ήχου του ειδικά σε ανοιχτές χορδές που αντιστοιχούν στη βάση ή σε δεσπόζοντες φθόγγους του μακάμ που χρησιμοποιεί[63].

Σχόλια

Με βάση το μικρό σύνολο των χαρακτηριστικών που δείξαμε παραπάνω μπορούμε να σχολιάσουμε τα εξής:

1.Κυρίαρχο ρόλο στην ερμηνεία του παίζει ο τρόπος με τον οποίο εμπλουτίζει την τεχνική του δεξιού χεριού, δηλαδή την πένα του. Τρίλλιες, τρέμολο, τρίηχα, εναλλαγή

[63] *Τσερκέζα (ο.π 00’31- 00’32)*

μπάσσας – πρίμας χορδής ίδιας και διαφορετική τονικότητας είναι λίγα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ύφους του. Δίνει έτσι σημασία στις ανοιχτές χορδές τις οποίες και χρησιμοποιεί για να δώσει διάρκεια και συνέχεια στον ήχο του, παραπέμποντας υφολογικά σε λαϊκό παίξιμο

2.Παράλληλα με το κάθετο παίξιμο και την επιμονή στις ανοιχτές χορδές, πολύ ιδιαίτερη και συχνή είναι η χρήση του glissando. Το εκφραστικό αυτό στολίδι εκτελείται απότομα και σε συνδυασμό με vibrato της νότας στην οποία καταλήγει δίνει το πολύ χαρακτηριστικό άκουσμα που δεν λείπει σχεδόν από καμιά από τις ηχογραφήσεις taqsim του. Η παράλληλη κίνηση στην ίδια χορδή αποτελεί ένα από τα στοιχεία που υπονοούν υφολογικά μια συνάφεια με πιο «λόγιες» μορφές ερμηνείας ή ακόμα και επιρροή από ήχο άλλου οργάνου [64].

Συνολικά, μπορούμε να πούμε πως το ύφος του συνδυάζει και κινείται άνετα μεταξύ λαϊκού και λόγιου τρόπου παιξίματος, κάνοντας χρήση υφολογικών στοιχείων και απο τα δύο ιδιώματα, συνδυάζοντάς τα στο δικό του πολύ ιδιαίτερο και υβριδικό τρόπο ερμηνείας και έκφρασης.

2.4 Ηχογραφήσεις ως τραγουδιστής

2.4.α Οι ηχογραφήσεις

Ελάχιστες είναι οι ηχογραφήσεις που επιβεβαιώνουν την παρουσία του στη δισκογραφία και ως τραγουδιστή. Παρακάτω φαίνονται αυτές που εντοπίστηκαν κατά την διάρκεια της έρευνας σε ηχητικό υλικό:

1. **Ισκεντίρ μπογκάζ** (Δίσκος PATHE Γαλλίας X-80163 Συνθ.: Ξένο, Τραγ.: Αγάπιος Τομπούλης)
2. **Χουζάμ γκαζέλ** (Δίσκος PATHE Γαλλίας X-80223 Συνθ.: Ξένο, Τραγ.: Αγάπιος Τομπούλης)
3. **Γκελ μπαρισαλουμ**, 1930, (Δίσκος PATHE Γαλλίας X-80162, Συνθ.: Ξένο, Τραγ.: Αγάπιος Τομπούλης)
4. **Χορός Δερβίσικος,** 1930, (Δίσκος His Master's Voice, αρ.δίσκου: AO 304, αρ. μήτρας: BG 119-1)

[64] Το Χαρακτηριστικό Γ για παράδειγμα παραπέμπει σε τεχνική παιξίματος tanbur με κίνηση στην ίδια χορδή από ψηλή σε χαμηλή περιοχή.

Οι παρακάτω του αποδίδονται αλλά δεν βρέθηκαν σε ηχητικό υλικό:

1. **Ταγκιέρα Κάντοσου** (Δίσκος PATHE Γαλλίας X-80163)
2. **Βεσίλ Κουρμπα** (Δίσκος PATHE Γαλλίας X-80223)
3. **Καρίπ μοατζίρ κάντο** 1931 (Δίσκος His Master's Voice AO 1011)
4. **Καρίπ Νινί γκαζέλ** 1931 (Δίσκος His Master's Voice AO 1011)

2.4.β Ανάλυση – Σχόλια

Ακούγοντας τις τέσσερις ηχογραφήσεις που προαναφέρθηκαν μπορούμε να σχηματίσουμε μια σαφή εικόνα για το ύφος και την μουσική προφορά του Αγάπιου Τομπούλη ως τραγουδιστή.
Η φωνητική του ερμηνεία ακούγεται γεμάτη, εμπλουτισμένη με έλξεις, λαρυγγισμούς και στολίδια. Στους φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς (*Χουζάμ Γκαζέλ* και μέσα στην διάρκεια του *Γκελ μπαρισάλουμ*) αποδεικνύει σαφώς τις επιρροές του απο την οθωμανική λόγια και ημι –λαϊκή παράδοση. Συγκεκριμένα, στο *Χουζαμ Γκαζέλ,* (που δομικά ακολουθεί πιστά την φόρμα του gazel της Οθωμανικής παράδοσης όπως περιγράφηκε παραπάνω) αποδεικνύει τόσο τις φωνητικές του ικανότητες όσο και την βαθιά γνώση του ίδιου του makam που πρόκειται να ερμηνεύσει αλλά και της ίδιας της φόρμας μέσα στην οποία κινείται. Κινούμενος σύμφωνα με το seyir του makam, χωρίζει το gazel σε ενότητες και σε κάθε μια ενότητα κινείται σε συγκεκριμένη περιοχή του makam τονίζοντας ή επιμένοντας σε συγκεκριμένους φθόγγους δημιουργώντας συνολικά ένα περιβάλλον που το περιγράφει ολοκληρωμένα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει να παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται τον τρόπο που παίζει την στιγμή που τραγουδάει. Ενώ θα περίμενε κανείς πως το παίξιμό του θα ήταν πιο λιτό τις στιγμές που τραγουδάει, κάτι τέτοιο δεν ακούγεται. Αν και η έντασή του παιξίματος χαμηλώνει, η μελωδία ερμηνεύεται το ίδιο πλούσια. Εμπλουτίζει την μελωδία με ρυθμικά σχήματα, πολλές και γρήγορες ρυθμικές πενιές, αχαρακτήριστες συγχορδίες, πολλές εναλλαγές ανάμεσα σε μπάσες και πρίμες χορδές (της ίδιας τονικότητας εφαρμόζωντας την λογική ισοκράτηματος σε διαφορετικές συχνοτικές περιοχές), δημιουργώντας έτσι μια άρρηκτη σύνδεση μεταξύ φωνής και

μελωδικού παιξίματος κι όλα αυτά χωρίς να υπερτερεί το ούτι έναντι της φωνής. Στην συνοδεία της φωνής του κατά τον αυτοσχεδιασμό αντίθετα, εμφανίζεται εξαιρετικά λιτός παίζοντας ένα ρυθμικό διακριτικό σχήμα χωρίς πολλές πενιές και στολίδια, που αδειάζει ουσιαστικά το ηχητικό περιβάλλον για να σπρώξει την προσοχή στην φωνή.

Το θέμα της γλώσσας

Η γλώσσα που χρησιμοποιείται (τούρκικα), οι ονομασίες αλλά και τα μουσικά συστατικά των ίδιων των συνθέσεων (makam και μουσική προφορά), δείχνουν με σαφήνεια την προέλευσή τους από τα ρεπερτόρια της λαϊκής αλλά και της λόγιας οθωμανοτουρκικής παράδοσης.

Κι ενώ σύμφωνα με την εγγονή του φαίνεται πως ο Αγάπιος Τομπούλης έχει τραγουδήσει στην δισκογραφία και ελληνικό στίχο, κάτι τέτοιο δεν προκύπτει από την έρευνα γι' αυτήν την περίοδο[65]. Μάλιστα, σε όλες τις παραπάνω ηχογραφήσεις, ακούγεται να τραγουδάει στα τούρκικα με χαρακτηριστική ευχέρεια.

Σύμφωνα με την Jane Cowan, « Το τραγούδι αποτελούσε μέσα μέσο του 'να πεις' ή 'να μην πεις'»[66]. Η επιλογή της γλώσσας αν ιδωθεί σε συνδυασμό με την συγκεκριμένη χρονική περίοδο στην οποία αναφερόμαστε αποτελεί φανερή δήλωση ταυτότητας: επιλέγοντας να τραγουδάει τούρκικα, τοποθετεί τον εαυτό του έξω από την εγχώρια αστική κοινότητα που τον φιλοξενεί και ταυτόχρονα μέσα στην συγκεκριμένη μικροκοινότητα των μεταναστών που προέρχονται από οικεία προς αυτήν την γλώσσα και τον τρόπο μουσικής έκφρασης, μέρη. Με τις γλωσσικές του επιλογές φανερώνει το γεγονός ότι στη περίοδο που μιλάμε φαίνεται να μην έχει αποδεχθεί πλήρως τη νέα του ταυτότητα κι επιλέγει να μην εντάσσεται αρχικά σε αυτήν. Παράλληλα, με την επιλογή της γλώσσας, φαίνεται πως απευθύνεται σε ανθρώπους που τελικά να μπορούν να ανασυνθέσουν το συλλογικό τους παρελθόν μέσα από την ανάμνηση που γεννάται από το άκουσμα της συγκεκριμένης γλώσσας και μουσικής προφοράς.

Ταυτόχρονα, το ίδιο το είδος των συνθέσεων και το γεγονός ότι οι εταιρείες το επιλέγουν για να το εκδώσουν, σαφώς αποδεικνύει ότι υπήρχε ενεργό αγοραστικό κοινό

---

[65] Συνεντευξη με την ίδια 22/03/2011. Εξαίρεση αποτελούν οι συμμετοχές του ως μέλους χορωδίας στις ηχογραφήσεις των συνθέσεών του, κάτι που δυστυχώς δεν επιβεβαιώνεται από κάποια προσφώνηση και εκτός των άλλων αφορά την δεύτερη περίοδο εργασίας του.

[66] Αναφορά στο PAPPAS Nicholas G., *Concepts of Greeknes : The recorded music of Anatolian Greeks after 1922*,Journal of Modern Greek Studies, Volume 17, 1999

το οποίο ενδιαφερόταν για τουρκόφωνες ηχογραφήσεις στις αρχές του 1930. Μέρος της ντόπιας κοινότητας μαζί με τους πρόσφυγες φαίνεται πως ανταποκρίθηκε θετικά στις νέες μουσικές συνθήκες.

Η συγκεκριμένη κατάσταση, θα αλλάξει αρκετά στα τέλη του 1930 τόσο λόγω της λογοκρισίας που επεβλήθηκε από το καθεστώς του Μεταξά όσο και λόγω της αλλαγής των προτιμήσεων του εγχώριου αγοραστικού κοινού που έδειχνε να στρέφεται προς την πιο εκδυτικοποιημένη εκδοχή της λαϊκής μουσικής που είχε ήδη αρχίσει να εμφανίζεται στην Αθήνα και να παίρνει τα ηνία της δισκογραφικής παραγωγής[67].

[67] ο.π PENNANEN (2009: σελ. 134).

2.5 **Οι συνθέσεις[68] της πρώτης περιόδου (1930- 1940)**

2.5.α Οι ηχογραφήσεις

Επιλογή των συνθέσεων

Από τις συνθέσεις που φαίνεται να αντιστοιχούν στον Αγάπιο Τομπούλη (είτε εξ' ολοκλήρου είτε ως συνδημιουργού), ηχητικό υλικό βρέθηκε για τις 26 από αυτές. Παρά το γεγονός ότι δεν έχουμε εντελώς πλήρη εικόνα για όλο το συνθετικό του έργο και με κάθε επιφύλαξη που δημιουργεί η ήδη ρευστή κατάσταση της πνευματικής ιδιοκτησίας στην εποχή που αναφερόμαστε, επιλέξαμε να καταγράψουμε μέρος του συνθετικού του έργου που εντοπίστηκε στη διάρκεια της έρευνας. Σαφώς και δεν αποτελεί στόχο μας η πλήρης καταγραφή του συνθετικού του έργου. Αντίθετα, στόχος είναι η ανάδειξη της ιδιαίτερης φυσιογνωμίας των συνθέσεων του καθώς και ο τρόπος με τον οποίο εξελίσσεται συνθετικά και ενορχηστρωτικά στην διάρκεια της δημιουργίας του, φανερώνοντας κατά περίσταση τις επιρροές του και τελικά δημιουργώντας το εντελώς προσωπικό συνθετικό ύφος του.

Οι συνθέσεις που επιλέξαμε να καταγράψουμε από αυτήν την χρονική περίοδο είναι οι εξής:

1. *Φέρτε μπύρες*, 1932, (αρ. δίσκου: DG-271, αρ. μήτρας:WG- 384)

2. *Ασκι μπάνα*, 1934, (αρ. δίσκου: GA-1930, αρ. μήτρας: GO-2148**)**

3. *Νοσοκόμα μου μικρούλα*, 1934, (αρ. δίσκου: AO 2190)

4. *Κούι Κούι Ντάλε*, 1936, (αρ. δίσκου: DG-6271)

Υπάρχουν επίσης καταγραφές των συνθέσεών του αυτής της εποχής:

1. ***Νέα χήρα***,[69] 1934, (αρ. δίσκου: AO 2216)

2. ***Απόψε αν θέλεις***[70],1936, (αρ. δίσκου: AO 2304, συνδημιουργία με τον Δημήτρη Σέμση)

---

[68] Κατάλογος των συνθέσεών του ταξινομημένος με χρονολογική σειρά παρατίθεται στο Παράρτημα1.

[69] ο.π ΤΣΑΡΔΑΚΑΣ (2008 : σελ: 122- 123)

[70] ο.π ΤΣΑΡΔΑΚΑΣ (2008: σελ. 202- 203)

2.5.β Αναλύση - Καταγραφές

***Φέρτε μπύρες*, 1932, (αρ. δίσκου: DG-271, αρ. μήτρας:WG- 384)**

Α. Σύνθεση ορχήστρας

Αγάπιος Τομπούλης: Ούτι

Λάμπρος Λεονταρίδης: Πολίτικη λύρα

Ρόζα Εσκενάζυ: φωνή/ ποτηράκια (εκτέλεση πιθανά με κομπολόι)

Άγνωστος: κιθάρα.

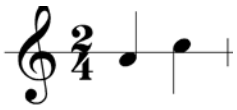
Β. Ανάλυση δομής

Δομικά, το κομμάτι είναι αρκετά ιδιαίτερο, συγκρινόμενο με αντίστοιχα κομμάτια της εποχής. Ξεκινά με μια ορχηστρική εισαγωγή, την οποία ακολουθούν τα πρώτα λόγια (Α μέρος). Συνεχίζει με ένα μέρος το οποίο θα ονομασουμε Ρεφρέν, μέσα στο οποίο υπάρχει ένα μικρότερο μέρος (έστω Ρεφρέν Α1) το οποίο επαναλαμβάνεται («φέρτε μπύρες στους μερακλήδες, φέρτε μπύρες να πιουν οι χήρες»). Μέσω μιας γέφυρας (έστω γέφυραΑ) περνάει σε ένα αυτοτελές δεύτερο μέρος – δεύτερα λόγια (Β' Μέρος), το οποίο ακολουθείται από το ΡεφρένΑ. Στην συνέχεια, μέσω μιας γέφυρας (έστω γέφυραΒ) προχωράει με ένα τρίτο μέρος – τρίτα λόγια (Γ' Μέρος). Η ιδιαιτερότητα βρίσκεται εδώ, γιατί ενώ θα περιμέναμε να επαναληφθεί το Ρεφρέν Α, επαναλαμβάνεται το μέρος Β και μετά όλο το Ρεφρέν Α. Ακολουθεί ταξίμι από το ούτι, επανάληψη της οργανικής εισαγωγής και φινάλε. Σχηματικά:

Ορχηστρική εισαγωγή → Α→ Ρεφρέν→ΓέφυραΑ → Β → Ρεφρέν →Γέφυρα Β → Γ → Β→ Ρεφρέν → Ορχηστρική εισαγωγή (φινάλε)

Γ. Ρυθμικό σχήμα

Στην αρχή της εισαγωγής θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε το ρυθμό ως εξής:



Εικόνα1.α 2-4

Παρ'όλα αυτά, η κιθάρα φαίνεται να κινείται πάνω στο ρυθμικό σχήμα που φαίνεται παρακάτω:

Εικόνα 1.β : Αργό τσιφτετέλι

Δ. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Διαστηματικά, η σύνθεση κινείται χρησιμοποιώντας εναλλακτικά τα μακάμ Ράστ και Νικρίζ. Η επιμονή της μελωδίας στο Γκερντανιέ παραπέμπει και στο ομώνυμο μακάμ. Έχει ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε την διαστηματική πορεία της σύνθεσης σε σχέση με τα διαφορετικά θέματα.

Δ.1 Εισαγωγή

Η ορχηστρική εισαγωγή ξεκινά εκθέτοντας δύο από τους δεσπόζοντες φθόγγους του Ραστ μακάμ (Γκερντανιέ – Νεβά) με πέρασμα από το Ατζέμ (υπονοώντας την διατονική συμπεριφορά του Εβίτς). Συνεχίζει με ένα Ραστ τετράχορδο με πέρασμα από το άνω (τιζ) Μπουσελίκ, δείχνοντας την αρχή ενός τετραχορδου Νικρίζ πάνω από την οκτάβα. Κατεβαίνοντας προς την μεσαία και χαμηλή περιοχή, δείχνει ένα τρίχορδο Σεγκιάχ και καταλήγει στη βάση με ένα πεντάχορδο Νικρίζ.

Δ.2 Α΄ Θέμα

Το πρώτο θέμα αποτελείται από τέσσερα μέτρα στα οποία θα μπορούσαμε δομικά να διακρίνουμε ένα μοντέλο ερωταπαντήσεων. Το πρώτο μέτρο του Α' μέρους (μέτρο 5 στην καταγραφή) αποτελεί μια ερώτηση σε Ραστ ενώ το μέτρο 6 μια απάντηση σε Νικρίζ. Ακολούθως το μέτρο 7 αποτελεί επανάληψη του μέτρου 5 και το μέτρο 6 απάντηση που καταλήγει σε ένα τρίχορδο Σεγκιάχ. Συχνοτικά, όλες οι φράσεις κινούνται γύρω από το Νεβά με ανεπαίσθητα περάσματα από το Χουσεϊνί' αποδεικνύοντας το seyir του Ραστ και του Νικρίζ που θέλει ως βασική βαθμίδα για το ξεκίνημά του το Νεβά.

Δ.3 Ρεφρέν

Το Ρεφρέν αποτελείται από 5 μέτρα εκ των οποίων τα 2 τελευταία επαναλαμβάνονται. Διαστηματικά, κινείται αρχικά (μέτρο 9 – 10) σε ένα πεντάχορδο Ραστ από την βάση, τονίζοντας το Νεβά και το Τσαργκιά. Περιστρεφόμενη γύρω από το Σεγκιά, η μελωδία πατάει στην βάση και με πέταγμα στο Νεβά γυρνάει στην βάση με ένα πεντάχορδο Νικρίζ. Το εύρημα της επανάληψης των δύο τελευταίων μέτρων του Ρεφρέν, βοηθά πολύ στο να εγκατασταθεί ένα ισχυρό περιβάλλον Νικρίζ.

Δ.4 Γέφυρα Α και Β' Θέμα

Η Γέφυρα Α αποτελείται ένα πεντάχορδο Ράστ από τη βάση (Ραστ) και δείχνει ένα τετράχορδο Τσαργκιάχ από το Νεβά, καταλήγοντας όμως στο Νεβά. Η μελωδία στέκεται στο Νεβά δείχνοντας το Ζίργκιουλε και με κινήσεις γύρω από το Εβίτς στέκεται στο Γκερντανιγιέ. Στη συνέχεια στέκεται στο Σεγκιάχ και ξανά μετακινείται στο Νεβά.

Δ.5 Γέφυρα Β και Γ΄ Θέμα

Η Γέφυρα Β χρησιμοποιώντας 4χορδο Ραστ στο Νεβά οδηγεί την μελωδία στο Γκερντανιέ, η οποία πέφτει με Ατζέμ στο Νεβά (διατονική κίνηση του Εβίτς) και στη συνέχεια κάνει μια ατελή στάση στο Σεγκιά. Απο κεί μεταφέρεται στο Γκερντανιέ και με κίνηση γύρω από Εβίτς και Χουσεϊνί (κίνηση κλιτόν) στέκεται με τη σειρά στο Γκερντανιέ, στο Ατζέμ και τελικά στο Νεβά.

Ε. Ενορχηστρωτικά σχόλια και η θέση του ουτιού στο σύνολο

Ο ρόλος που έχει το ούτι σ' αυτό το κομμάτι είναι κυρίως μελωδικός. Δεν συμμετέχει στην διατήρηση και τη σχηματοποίηση του ρυθμικού σχήματος. Αντίθετα, αποτελεί, εμπλουτίζοντας την μελωδία με συνεχείς πενιές και τρίλιες, βασικό σολιστικό οργανό.

Ζ. Συμπεράσματα:

Συμπεραίνουμε λοιπόν τα εξής:

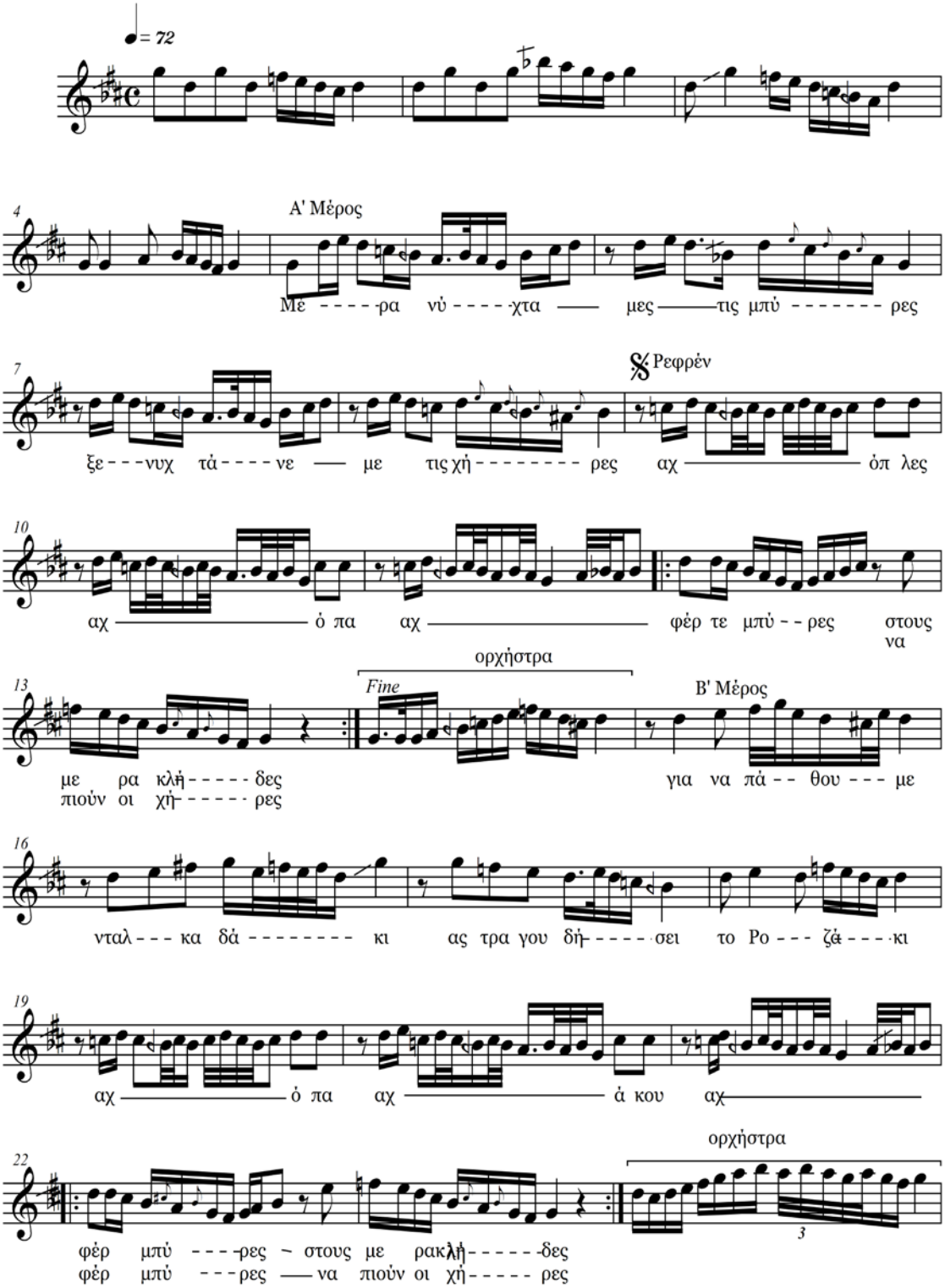
1. Δομικά, πρόκειται για μια σύνθεση που συμπεριλαμβάνει, ιδιαιτερότητες για τα δεδομένα της λαϊκής αστικής μουσικής του μεσοπολέμου. Ξεπερνά την φόρμα «εισαγωγή- κουπλέ- ρεφρέν». Υπάρχει σαφώς μεγαλύτερη ποικιλία μουσικών θεμάτων

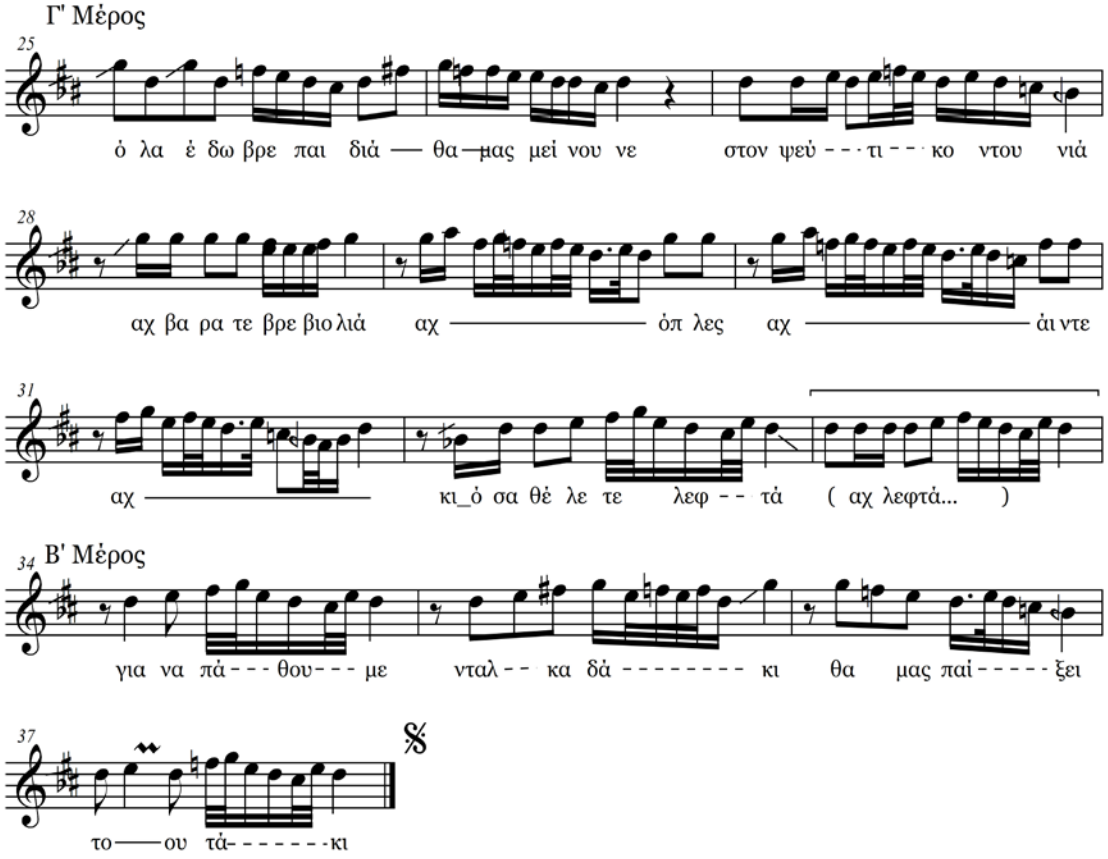
από την πλειοψηφία των συνθέσεων της εποχής Ακόμη και η χρήση του ρεφρέν γίνεται με πρωτότυπο τρόπο.

2. Διαστηματικά, ο χειρισμός του μακάμ παραπέμπει στην ανεπτυγμένη (λόγια) μορφή του, καλύπτοντας όλες τις περιοχές του, τελικά δηλαδή ακολουθώντας το seyir των μακάμ που επιλέγει ως διαστηματικό καμβά. Με φανερές επιρροές από φόρμες τραγουδιών της Οθωμανικής μουσικής (π.χ. η φόρμα Sarki και τα τραγούδια τύπου canto ήταν ήδη διαδεδομένα στο ρεπερτόριο των καφέ αμάν στην Κωνσταντινούπολη και τελικά στην Αθήνα) καινοτομεί για τα δεδομένα των συνθέσεων του εγχώριου αστικού λαϊκού τραγουδιού εισάγωντας νεωτερισμούς στην φόρμα και την δομή.

Φέρτε μπύρες

Αγάπιος Τομπούλης




Γ' Μέρος
25
ό λα έ δω βρε παι διά — θα—μας μεί νου νε στον ψεύ - - - τι - - - κο ντου νιά
28
αχ βα ρα τε βρε βιο λιά αχ — — —

***Ασκι μπάνα,* 1934, (αρ. δίσκου: GA-1930, αρ. μήτρας: GO-2148)**

Α. Σύνθεση ορχήστρας

Αγάπιος Τομπούλης: ούτι,

Ρόζα Εσκενάζυ: φωνή,

Λάμπρος Λεονταρίδης: πολίτικη Λυρα,

Λάμπρος Σαββαΐδης: κανονάκι

Β. Ανάλυση Δομής

Η σύνθεση ξεκινά με την εισαγωγή (μέτρα 1-4). Προχωράει με το Θέμα Α' (τετράμετρο που επαναλαμβάνεται) στο οποίο λέγονται τα πρώτα λόγια. Ακολουθεί το Θέμα Β' (ρεφρέν πεντάμετρο) το οποίο επαλαμβάνεται. Ακολουθεί το Θέμα Γ' (πεντάμετρο) το οποίο επαναλαμβάνεται με μια παραλλαγή στο τέλος του (μέτρο 16-17). Ακολουθεί ταξίμι από τη λύρα, εισαγωγή και φινάλε.

Γ. Ρυθμική ανάλυση

Δ. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Δ.1 Εισαγωγή

Στην εισαγωγή η μελωδία εισέρχεται στο Γκερντανιέ και κινείται κάνοντας την χαρακτηριστική χρωματική κίνηση που παραπέμπει σε Κιουρντιλί Χιτζαζκιάρ από Χισάρ σε Χουσεϊνί. Κινούμενη καθοδικά με πεντάχορδο Νιαβέντ από Γκερντανιέ σε Τσαργκιάχ και μετά τετράχορδο Κιουρντί από Ράστ σε Νεβά καταλήγει στο Ραστ. Με πέταγμα στο Ατζεμ στέκεται κάνοντας την παραπάνω κίνηση ξανά, στο Κιουρντί και τελικά καταλήγει στο Ραστ.

Δ.2 Θέμα Α

Στο θέμα Α η μελωδία εισέρχεται στο Ατζέμ και μετά στέκεται στο Γκερντανιέ. Φανερώνοντας το καθοδικό seyir του μακάμ, κατεβαίνει στο Τσαργκιάχ χρησιμοποιώντας

ένα πεντάχορδο Νιαβέντ και ανεβαίνει ως το Γκερντανιέ χρησιμοποιώντας ένα πεντάχορδο Ράστ. Κατεβαίνει ως το Νεβα χρησιμοποιώντας ένα τετράχορδο Κιουρντί και μετά στο Τσαργκιάχ χρησιμοποιώντας ένα πεντάχορδο Νιαβέντ. Καταλήγει έτσι με τετράχορδο Κιουρντί απο Τσαργκιάχ στο Ράστ.

Δ.3 Θέμα Β

Στο Θέμα Β η μελωδία από το Ράστ κινείται στο Γκερντανιέ περνώντας με πεντάχορδο Νιχαβεντ από το Ραστ στο Νεβά και κινείται κάνοντας την χαρακτηριστική για το Κιουρντιλί Χιτζαζκιάρ χρωματική κίνηση από Χισάρ σε Χουσεϊνί για να πάει από το Νεβά στο Γκερντανιέ. Στέκεται στο Γκερντανιέ και καθοδικά στέκεται στο Τσαργκιάχ. Από εκεί πατώντας στο Χουσεινί, σχηματίζει από το Ατζέμ τετράχορδο Χιτζάζ στο Ντουγκιάχ (Νικρίζ στο Ραστ) το οποίο λύνει και καταλήγει τελικά με πεντάχορδο Νιαβέντ στο Ραστ.

Δ.4 Θεμα Γ

Όλο το θέμα Γ κινείται σε Σαμπάχ περιβάλλον με βάση το Νεβά. Η μελωδία στέκεται στο Ατζέμ, αφού δείξει ένα τρίχορδο ουσάκ στο νεβά κι απο κει έλκει το Γκερντανιέ προς το Ατζέμ. Για να γυρίσει στο περιβάλλον του Κιουρντί, χρησιμοποιεί το Τσαργκιάχ και με πέταγμα βρίσκεται στο Μουχαγιέρ και μετά στο Γκερντανιέ.

Ε. Ενορχηστρωτικά σχόλια και ο ρόλος του ουτιού.

Από τις νωρίτερα ηχογραφημένες συνθέσεις του, το ***Άσκι Μπάνα*** απεικονίζει με χαρακτηριστικό τρόπο τις επιρροές του Αγάπιου Τομπούλη που έλκονται από την λόγια ή ήμι λαϊκή οθωμανική παράδοση. Τα χαρακτηριστικά της σύνθεσης που το αποδεικνύουν είναι τα εξής:

1. Ο ρυθμός που είναι εντελώς καινούριος για τα εγχώρια δεδομένα. Ο χωρισμός του (2 +3) είναι συνηθισμένος τόσο σε sarki, όσο και σε διπλασιασμό στο semai και την curcuna, φόρμες συνθέσεων της λόγιας και αστικής Οθωμανικής μουσικής.
2. Το ίδιο το makam Kurdilihicazkar, αποτελεί ένα από τα makam που δύσκολα απαντώνται σε λαϊκές συνθέσεις αυτής της εποχής [71]. Μάλιστα είναι ένα απο τα makam που θεωρούνται ως μοντέρνα – καινούρια στην παράδοση της λόγιας οθωμανικής.

[71] Χαρακτηριστικό είναι πως στο σύνολο των συνθέσεων που έχουν καταγραφεί στο ο.π ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ – ΒΑΝΤΑΡΑΚΗΣ (2006: σελ 334) υπάρχουν μόνο δύο συνθέσεις που κατατάσσονται στο εν λόγω makam.

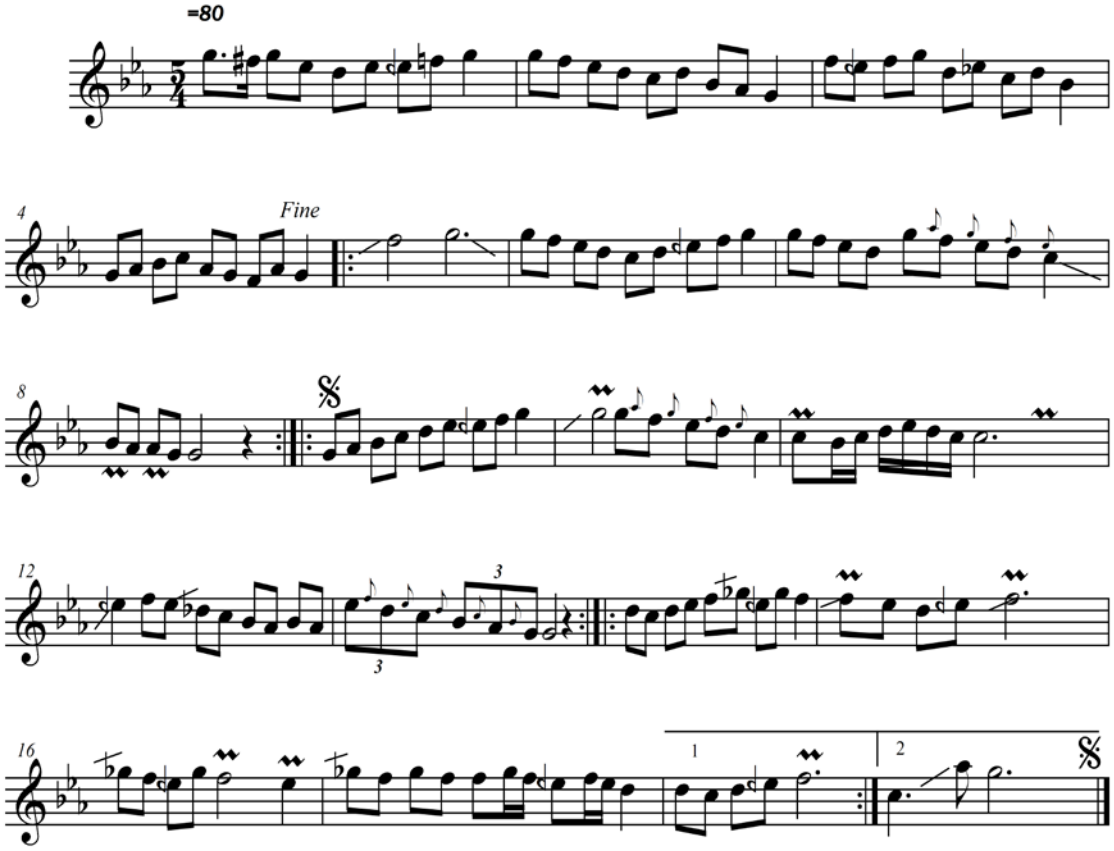
3. Πρόκειται για τη μια από τις δύο συνθέσεις του Αγάπιου Τομπούλη στις οποίες χρησιμοποιείται τούρκικος στίχος[72].

Ενδιαφέρον έχει και η θέση του taksim μέσα στην σύνθεση. Ακούγεται εισαγωγικό taksim από το ούτι πριν την σύνθεση και taksim απο τη λύρα μέσα στη σύνθεση. Η διπλή εμφάνιση της αυτοσχεδιαστικής φόρμας στην ίδια σύνθεση δείχνει την κεντρική σημασία που είχε η φόρμα για τους μουσικούς εκείνη την εποχή κάτι που όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ο Αγάπιος Τομπούλης προσπάθησε να διατηρήσει ακόμα και στις τελευταίες συνθέσεις του.
Ο ρόλος του ουτιού εδώ είναι εντελώς μελωδικός. Η ερμηνεία της σύνθεσης είναι λιτή σε αντίθεση με το πολύ γεμάτο σε πενιές, στολίδια και glissandi, ταξίμι. Κοφτές και δυνατές πενιές και ελάχιστα τρέμολο χαρακτηρίζουν το σύνολο της ερμηνείας. Στο ταξίμι της λύρας στη διάρκεια της σύνθεσης, είναι πολύ χαρακτηριστική η απουσία οποασδήποτε ρυθμικής συνοδείας (είτε από το ούτι είτε από το κανονάκι), κάτι ιδιαίτερα σπάνιο στο σύνολο των ηχογραφήσεων του Αγάπιου Τομπούλη που συνήθως τον θέλουν να παίζει ρυθμικά πίσω από τα ταξίμια των συνεργατών του. Τέλος, χαρακτηριστικός σε αυτό το κομμάτι είναι απόλυτος συγχρονισμός των τριών κορυφαιων μουσικών στην ερμηνεία των φράσεων και κυρίως του τέλους των φράσεων που ερμηνεύουν, κόβωντας ακαριαία τον ήχο και δημιουργώντας πραγματική παύση στο χρόνο.

[72] Η άλλη σύνθεση του με τούρκικο στίχο είναι το «Κάρτσιντα Ιτσουμπ»: (1936, αρ. Δίσκου: GA-1930, αρ. μήτρας: GO-2149).

Ασκι μπάνα

Αγάπιος Τομπούλης



Μετά το Segno ταξίμι της λύρα, εισαγωγή και φινάλε

***Νοσοκόμα μου μικρούλα*, 1934, (αρ. δίσκου: ΑΟ 2190)**

Α) Σύνθεση ορχήστρας

Αγάπιος Τομπούλης: Ούτι

Ρίτα Αμπατζή: Φωνή

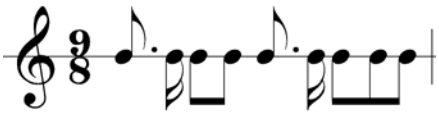
Κιθάρα, Βιολι,

Β. Ανάλυση δομής

Δομικά, εν αντιθέσει με -τα ιδιαίτερα όσον αφορά τη δομη- *Άσκι Μπάνα* και *Φέρτε μπύρες,* η σύνθεση *Νοσοκόμα μου μικρούλα,* ακολουθεί το απλό πρότυπο «Εισαγωγή - Κουπλέ - Ρεφρέν». Μετά την ολοκλήρωση των στίχων, υπάρχει ταξίμι στο βιολί, εισαγωγή και φινάλε.

Γ. Ρυθμική ανάλυση

Η κιθάρα εκτελεί το παρακάτω ρυθμικό σχήμα χωρίς πολλές παραλλαγές, που αντιστοιχεί σε καρσιλαμά.



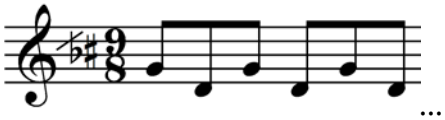
Εικ. 3: Ρυθμική ανάλυση

Δ.Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Συνολικά, το κομμάτι κινείται στο διαστηματικό περιβάλλον του μακάμ Νικρίζ περνώντας παροδικά από το μακάμ Ράστ.

Δ.1. Εισαγωγή

Η εισαγωγή ξεκινά με το παρακάτω, που μας είναι οικείο ως ρυθμικό και μελωδικό σχήμα και από το *Φέρτε μπύρες*



Αρχικά κινείται σε ένα πεντάχορδο Ραστ από το Ραστ ως το Νεβά, για να γυρίσει πατώντας στο Ατζέμ, πίσω στο Ραστ μ' ένα πεντάχοδο Νικρίζ.

Δ.2. Κουπλέ

Και στο κουπλέ χρησιμοποιεί ένα πεντάχορδο Ράστ από το Ραστ ως το Νεβά το οποίο μετατρέπει σε Νικρίζ μόνο όταν πρόκειται να γυρίσει πίσω στο Ράστ.

Δ.3 Ρεφρέν

Στο ρεφρέν, η μελωδία κινείται γύρω απ' το Νεβά, κάνοντας στάση στο Ζιργκιουλε και με πέρασμα από το Ατζέμ κατεβαίνει στη βάση με ένα 5χορδο Νικρίζ.

Ε. Ενορχηστρωτικά σχόλια και η θέση του ουτιού στο σύνολο

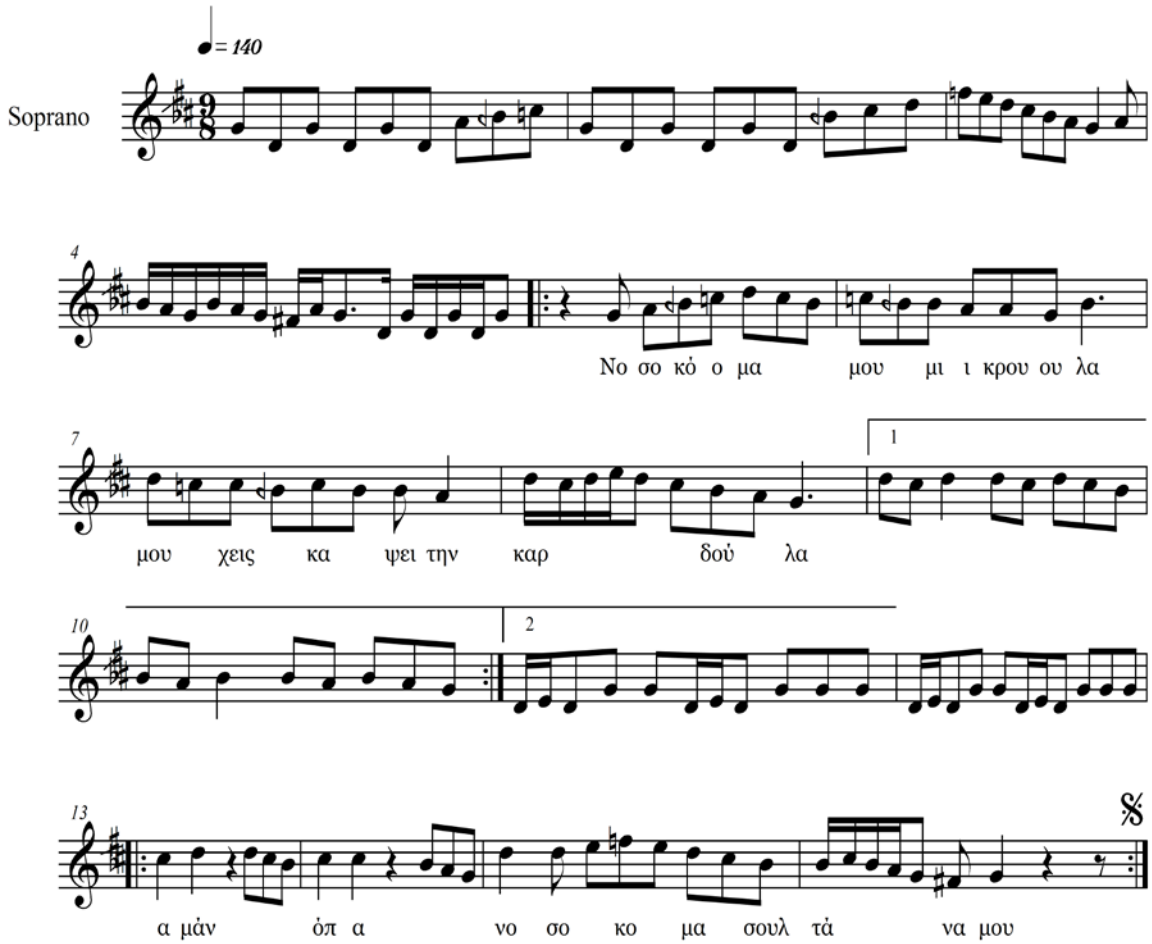
Ο ρόλος του ουτιού και σ' αυτό το κομμάτι είναι κυρίως μελωδικός. Δεν συμμετέχει στην διατήρηση και τη σχηματοποίηση του ρυθμικού σχήματος. Η κιθάρα είναι αυτή που έχει αναλάβει τη ρυθμική συνοδεία σε όλο το κομμάτι ενώ μόνο στο ταξίμι του βιολιού, συμμετέχει και το ούτι στην ρυθμική συνοδεία.

Ζ. Συμπεράσματα

Πρόκειται για ένα απλό σε σχέση με την δομή και την περιπλοκότητα της μελωδίας κομμάτι. Θα το κατατάσσαμε στις πιο λαϊκότροπες συνθέσεις του Αγάπιου Τομπούλη: Με τα απλά και λίγα θέματα και το ελαφρώς πιο αφαιρετικό παίξιμο σε σχέση με τα προηγούμενα, καταλήγει σε ένα συνολικά πιο λιτό σε μορφή και τρόπο επιτέλεσης αποτέλεσμα κατατάσσοντάς το στα πιο «εμπορικά» του δημιουργήματα.

Νοσοκόμα μου μικρούλα

Αγάπιος Τομπούλης



Νοσοκόμα μου μικρούλα
Μου' χεις κάψει την καρδούλα
Όλο το ντουνιά γιατρεύεις
Και εμένα με παιδεύεις

Άμαν, όπα, νοσοκόμα σουλτάνα μου
Άμαν, όπλες νοσοκόμα μικρούλα μου

Τι θα έχω εγώ να γιάνω
τον πόνο που έχω στην καρδιά
αφησέ με να πεθάνω
αφού δεν έχω γιατρειά

Άμαν, όπα, νοσοκόμα σουλτάνα μου
Άμαν, όπλες νοσοκόμα μικρούλα μου

Νοσοκόμα μου μην έχεις
Τόσο άπονη καρδούλα
Γιατρεψέ μου την πληγή μου
Θα σε κάνω εγώ κυρούλα

Άμαν, όπα, νοσοκόμα σουλτάνα μου
Άμαν, όπλες νοσοκόμα μικρούλα μου

Κούι Κούι Ντάλε, 1936, (αρ. δίσκου: DG-6271)

Α. Σύνθεση Ορχήστρας

Αγάπιος Τομπούλης: ούτι

Νίκος Καρακώστας: κλαρίνο

Ρόζα Εσκενάζυ: φωνή

Αγνωστος: κιθάρα

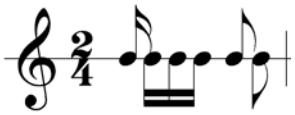
Άγνωστος: βιολί

Β. Ανάλυση δομής

Δομικά το κομμάτι αποτελείται από οργανική εισαγωγή, ένα θέμα που αντιστοιχεί στα πρώτα λόγια (Α' Θέμα) και ακολουθείται απο ανταπόκριση που είναι παραλλαγή του, ένα δεύτερο θέμα (Β' Θέμα) που επαναλαμβάνεται, ένα τρίτο θέμα που αντιστοιχεί στα δεύτερα λόγια (Γ' Θέμα) και ακολουθείται απο ανταπόκριση που είναι παραλλαγή του, επανάληψη του Β' Θέματος, και τέλος ένα τέταρτο θέμα που επαναλαμβάνεται ως ρεφρέν. Μετά το τέλος όλων των στίχων ακολουθεί taksim από κλαρίνο και φινάλε.

Γ. Ρυθμική ανάλυση

Η κιθάρα εκτελεί το εξής ρυθμικό σχήμα:



Δ.Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Δ.1. Εισαγωγή

Στο πρώτο μέρος της εισαγωγής (μέτρα 1-4) η μελωδία κινείται από το Ραστ μέχρι το Γκερντανιέ, χρησιμοποιώντας ένα πεντάχορδο Ραστ. Χαρακτηριστική είναι και πάλι η συνεχής χρήση του διαστήματος μεταξύ Νεβά- Γκερντανιέ (όπως και στο *Φέρτε Μπύρες).* Στη συνέχεια με χρήση του Ατζέμ καταλήγει στο Ραστ με διαστήματα Ραστ.

Δ.2. Θέμα Α' και ανταπόκριση (παραλλαγή)

Το Θέμα Α' ενώ κινείται ιδιαίτερα από το Γκερντανιέ στο Χουσεϊνί δεν κάνει χρήση της βαθμίδας Ατζέμ αλλά χρησιμοποιεί χαρακτηριστικά το Εβίτς και πάλι επιμένοντας στην

χρήση του διαστήματος Νεβά- Γκερντανιέ. Η παραλλαγή αντίθετα, όπως παίζεται από την ορχήστρα στην κάθοδο, χρησιμοποιεί το Ατζέμ από το Γκερντανιέ στο Νεβά.

Δ.3. Θέμα Β'

Το θέμα Β οδηγεί την μελωδία από την οκτάβα στο Τσαργκιάχ με χρήση Ατζέμ και τελικά στο Ραστ και πάλι με χρήση Ατζέμ.

Δ.4 Θέμα Γ' και ανταπόκριση –παραλλαγή

Το Θέμα Γ' χρησιμοποιώντας τη βαθμίδα Χισάρ εγκαθιδρύει ένα μαλακό χρωματικό τετράχορδο στο Νεβά το οποίο εμπλουτίζεται μελωδικά στην παραλλαγή.

Δ.5. Θέμα Δ'

Το Θέμα Δ' που οδηγεί και στο ταξίμι και πάλι από το Γκερντανιέ έρχεται στο Ράστ, κάνοντας στάσεις στο Χουσεινί, στο Νεβά, και τελικά στο Ράστ, χρησιμοποιώντας όμως την βαθμίδα Εβίτς.

Ε. Ενορχηστρωτικά σχόλια και η θέση του ουτιού στο σύνολο

Το κλαρίνο και το ούτι μοιράζονται τους σολιστικούς ρόλους, ενώ την ρυθμική και αρμονική συνοδεία κρατάει η κιθάρα εκτελώντας συνεχώς το απλό ρυθμικό σχημα που φαίνεται παραπάνω. Το ούτι εμπλουτίζει τη μελωδία με πολλές πενιές, εναλλαγή μπάσσων – πρίμων χορδών με βάση το σχήμα, δίνοντας επιπλέον ρυθμική πνοή στο τελικό αποτέλεσμα. Χαρακτηριστική είναι η συνύπαρξη κιθάρα – ούτι στο ρυθικό υπόβαθρο στο taksim του κλαρίνου. Εδώ, και τα δύο όργανα εκτελούν το παραπάνω ρυθμικό σχήμα και το ούτι εμπλουτίζει με μπασσογραμμές.

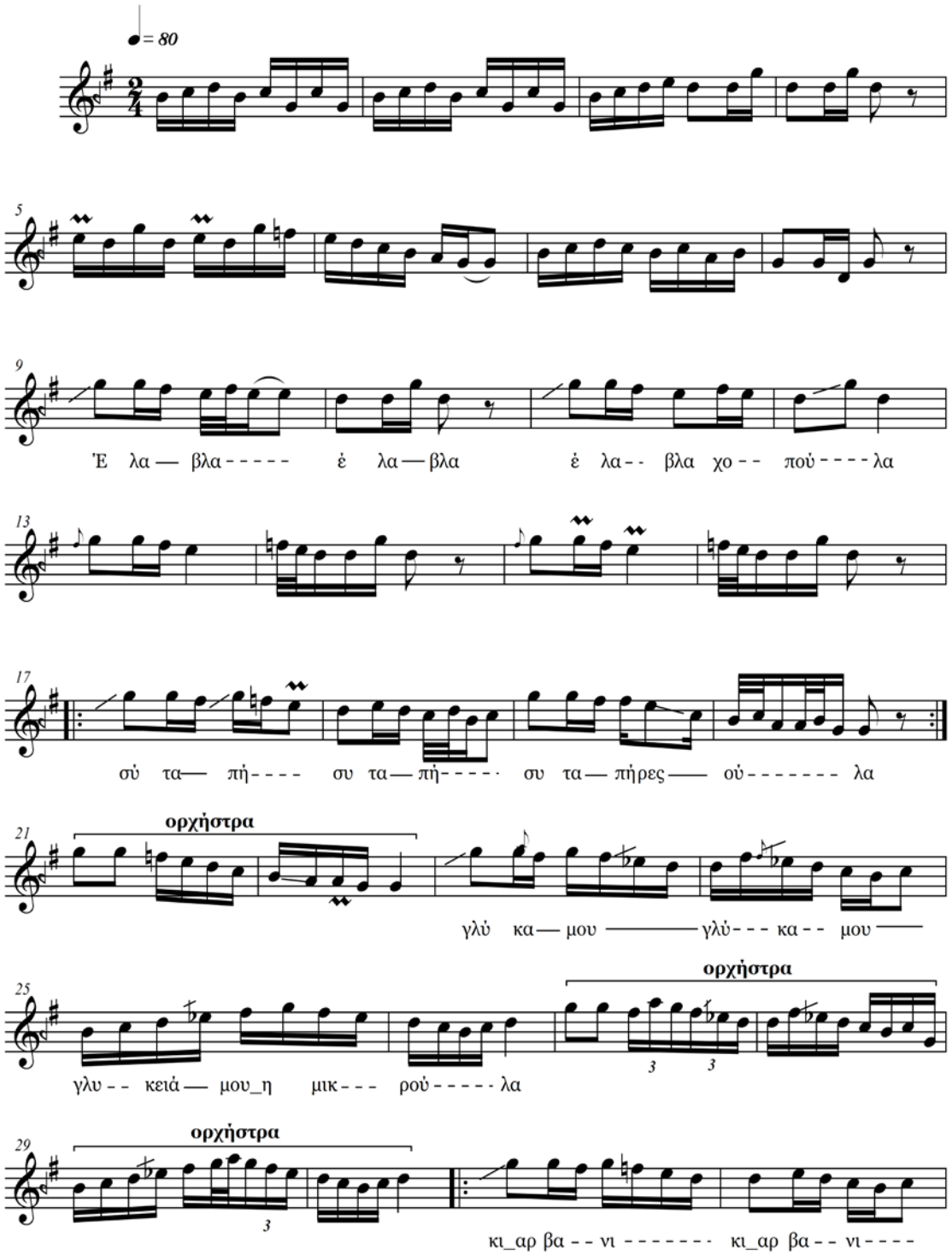
Ζ. Θεματολογία

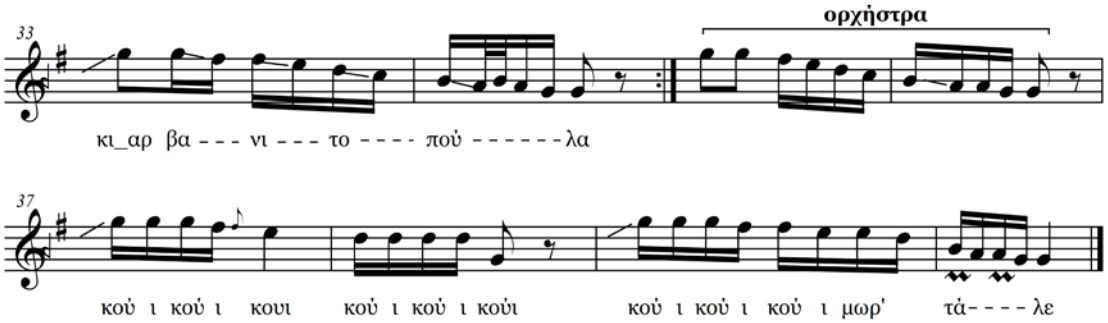
Άξια προσοχής είναι η χρήση αρβανίτικων λέξεων (κούι, κούι ντάλε) που παραπέμπουν άμεσα στο θέμα. Επίσης, στο τελευταίο ρεφρέν η χρήση φωνής που μιμείται φωνή ηλικιωμένης γυναίκας είναι ένα πρωτότυπο εύρημα. Μ' αυτές τις ενορχηστρωτικές και εξωμουσικές επιλογές, ενισχύεται σαφώς ο δημοτικοπρεπής/δημοτικοφανής χαρακτήρας του κομματιού και δείχνει σαφώς τις επιρροές του απο τα αρβανίτικα και «τραγούδια της ενδοχώρας» τραγούδια που υπήρχαν ήδη στο ρεπερτόριο των εγχώριων καφέ αμάν.

Ουσιαστικά, μιλάμε για το πρώτο από μια σειρά από συνθέσεις του Αγάπιου Τομπούλη οι οποίες θα ηχογραφηθούν κυρίως μεταπολεμικά και που έχουν ως κύρια πηγή έμπνευσης την ύπαιθρο, τον αγροτικό χώρο και την «βουκολική» ζωή.

Κούι Κούι ντάλε

Αγάπιος Τομπούλης





Έλα βλα- έλα βλά- έλα βλαχοπούλα
Σύ τα πή, σύ τα πή, σύ τα πήρες ούλα (;)(*2)
Γλύκα μου, γλύκα μου, γλύκα μου η μικρούλα
Κι αρβανί- κι αρβανί- κι αρβανιτοπούλα (*2)

Κούι κουι κούι, κούι κούι κούι

Κούι κούι κούι μωρ' τάλε (*2)

Μού χεις κά- μου χεις κα- μου 'χεις κάψει την καρδιά
Κι αρβανί, κι αρβανί, κι αρβανίτ'σα μου κακιά (*2)
Στο -πα και, στο -πα και, στο -πα και στο ξαναλέγω
Ότι δεν, ότι δεν, ότι δεν αντέχω πια (*2)

Κούι κουι κούι, κούι κούι κούι

Κούι κούι κούι μωρ' τάλε (*2)

ΜΕΡΟΣ Β

Η περίοδος από το 1940 – 1965

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Οι συνεργασίες

Η περίοδος γύρω από το 1940 και μέχρι το 1946, βρίσκει τους περισσότερους απο τους πρωταγωνιστές των καφέ αμάν σε συνολικά δυσχερή θέση. Οι δισκογραφικές εταιρείες σταματάνε τις εργασίες τους και ήδη από την εποχή της επιβεβλημένης απο το καθεστώς του Μεταξά λογοκρισίας, οι συνθήκες είχαν αρχίσει να δυσκολεύουν τόσο στο πάλκο όσο και στην δισκογραφική παραγωγή. Τα καφέ αμάν είχαν χάσει πολύ από το κοινό τους λόγω των εξελίξεων αλλά και η στροφή προς ορχήστρες στις οποίες κυριαρχούσε το μπουζούκι και η εκδυτικοποιημένη μορφή του λαϊκού τραγουδιού είχε σημαντικά μειώσει την απήχηση της πρώτης περιόδου.

Ωστόσο, κι ενώ κανείς θα περίμενε σημαντική μείωση της δραστηριότητας του Αγάπιου Τομπούλη, ο ίδιος εμφανίζεται ιδιαίτερα ενεργός ήδη απο το 1941 (εκτελεστικά) και περίπου γύρω στο 1946 δισκογραφικά. Αυτήν του την παρουσία σκοπεύουμε να αναδείξουμε στα παρακάτω, αρχικά περιγράφοντας την συνεργασία του με την ορχήστρα του Σίμωνα Καρά, η οποία ξεκινά το 1941 και συνεχίζεται μέχρι τις αρχές του 1960 και έχει καταλήξει σε πληθος ηχογραφήσεων στις 78 στροφές[73].

Συνοπτικά εδώ να αναφέρουμε πως εμφανίζεται να συνεργάζεται με πολλούς από τους παλιούς συναδέλφους του (κυρίως στην δισκογραφία που προκύπτει από τις περιοδείες) με την Ρόζα Εσκενάζυ, τον Λάμπρο Λεονταρίδη τον Δημήτρη Μαγνήσαλη και τον Νίκο Καρακώστα. Το κυριότερο όμως μέρος των συνθέσεών του θα το ηχογραφήσει με την συμμετοχή της κόρης του Χρυσαυγής Τομπούλη (την οποία συναντάμε και ως Αυγούλα Τομπούλη) καθώς και με νέους συνεργάτες όπως Μαίρη Τζανέτ (την οποία βρίσκουμε και ως Τζανέτ Τράκα) τον Γιώργο Ζαννό και άλλους. Η περαιτέρω γνωριμία με τους νέους συνεργάτες του Αγάπιου Τομπούλη δεν ήταν εφικτή λόγω της αδυναμίας εύρεσης από μέρους μας στοιχείων που να τους αφορούν.

[73] Στο Παράρτημα 1, πίνακας 9 φαίνεται αναλυτικός πίνακας

Κεφάλαιο 1.1 Ο Σίμων Καράς, το Ε.Ι.Ρ και οι «Ελληνικοί αντίλαλοι»

1.1.α Ίδρυση και λειτουργία του Ε.Ι.Ρ[74]

Το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας αποτελούσε, από τα τέλη της δεκαετίας του ’30, το πρώτο επίσημο, κρατικό, εθνικό μέσο μαζικής ενημέρωσης. Ήδη μια δεκαετία πριν, ο Χρήστος Τσιγγιρίδης είχε ιδρύσει το ΡΑΔΙΟ Τσιγγιρίδη Θεσσαλονίκης και εξέπεμπε από την συμπρωτεύουσα. Ωστόσο, η επίσημη έναρξη των εκπομπών της εθνικής ραδιοφωνίας στην πρωτεύουσα έρχεται μια δεκαετία αργότερα. Με έδρα την Αθήνα, λοιπόν, και πιο συγκεκριμένα το κέντρο της, (Ζάππειο, Ρηγίλλης 4), το 1938 αρχίζει η παρουσία του Ε.Ι.Ρ στον αέρα[75].

Τόσο η δημιουργία εκπομπών όσο και η ακρόαση ήταν- και παρέμεινε μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του ’60 που το ραδιόφωνο έγινε μια οικονομικά προσιτή επιλογή- ένα αστικό, κατα κανόνα, προνόμιο. Ο Άλκης Στέας σημειώνει: «Εκείνη την εποχή τα αστικά κέντρα είχαν το προνόμιο να ακούν ραδιόφωνο(...)».

Τα αστικά κέντρα είχαν όμως, εκτός από το προνόμιο της ακρόασης και το προνόμιο της δημιουργίας των ραδιοφωνικών προγραμμάτων, διαμορφώνοντας σχεδόν εξ’ ολοκλήρου το τι ακουγόταν σε όλη την επικράτεια. Η ύπαιθρος παρέμεινε για πολλά χρόνια παθητικός ακροατής Ήδη από την αρχή της παρουσίας του Ε.Ι.Ρ στις ραδιοσυχνότητες, εμφανίστηκαν ως αναπόσπαστο κομμάτι και οι εκπομπές με θέμα την ελληνική «δημοτική» μουσική «παράδοση», τα δημοτικά τραγούδια. Μία από αυτές τις εκπομπές, η οποία μεταδιδόταν σε εβδομαδιαία βάση ήταν οι «Ελληνικοί (Δημοτικοί) Αντίλαλοι» υπό την επιμέλεια και την παρουσίαση του Σίμωνα Καρά. Μέσα από την διαδικασία άρθρωσης ηγεμονικού λόγου από το Ε.Ι.Ρ το οποίο αποτελούσε για πολλά χρόνια τον εκπρόσωπο της εξουσίας στα ερτζιανά, οι «Ελληνικοί αντίλαλοι» φαίνεται να έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση αυτού που έφτασε τελικά να θεωρείται «εθνικό», πανελλήνιο ή υπέρ-τοπικό ρεπερτόριο.

---

[74] Όλες οι ημερομηνίες που αφορούν την ίδρυση και την λειτουργία του Ε.Ι.Ρ, αντλήθηκαν από την εκπομπη με τίτλο, *Η ζωή μας σε Ριπλέι: Το ραδιόφωνο*, επιμέλεια: Ρένα Θεολογίδου, από τον ιστότοπο www.ert-archives.gr (τελευταία πρόσβαση: 20/04/2011).

[75] Σύμφωνα με τον Άλκη Στέα: «(...)Όταν άρχισε να λειτουργεί επίσημα ο πρώτος ελληνικός εθνικός ραδιοσταθμός, δηλαδή στα τέλη του 1938, είχε προηγηθεί μια ολόκληρη δεκαετία από το 1929 όταν ο αείμνηστος Χρήστος Τσιγκιρίδης είχε κάνει τον πρώτο ραδιοφωνικό σταθμό ο οποίος υπήρχε μόνο στην Θεσσαλονίκη...», ο.π www.ert-archives.gr (τελευταία πρόσβαση: 20/04/2011).

1.1.β Ο Σίμων Καράς και ο Σύλλογος προς Διάδοσιν της «εθνικής»[76] μουσικής

Ο Σίμων Καράς (1903-1999), ώντας «μουσικολόγος και θεωρητικός στο πεδίο της Βυζαντινής Ψαλτικής» ερεύνησε «για πάνω από μισό αιώνα (1930-1990), τα θεωρητικά έργα των αρχαίων Ελλήνων, Βυζαντινών και των αποκαλούμενων μεταβυζαντινών συγγραφέων και αποκωδικοποίησε παλιά μουσικά χειρόγραφα σε πολλές βιβλιοθήκες»[77]. Κατείχε στην διάρκεια της ζωής του την θέση του ειδικού στην «Ελληνική μουσική», (από το 1937 στο Υπουργείο Τύπου και Τουρισμού) και μετά την επιτυχή συμμετοχή του στην διοργάνωση των «Εορτών του Σταδίου» το 1938, τοποθετήθηκε υπεύθυνος του τμήματος «Εθνικής Μουσικής» στο ΕΙΡ, μέχρι την σύνταξή του[78]. Στην διάρκεια της θητείας του και συγκεκριμένα γύρω στο 1940 κατά την εποχή της λογοκρισίας του Μεταξικού καθεστώτος διετέλεσε μέλος της Επιτροπής Λογοκρισίας. Βασική του ευθύνη ήταν να φιλτράρει οποιαδήποτε επίδραση «ανατολικοπρεπή» στα τραγούδια που θα μεταδίδονταν στην διάρκεια του προγράμματος της Ραδιοφωνίας[79].

Βλέποντας άμεση συνάφεια μεταξύ της εκκλησιαστικής και της δημοτικής μουσικής και θεωρώντας τις, «γνήσιες» εκφράσεις ελληνικότητας οι οποίες έπρεπε να διασωθούν και να διαδοθούν, πορεύτηκε με αυτό το όραμα.Ταξίδεψε σε όλη την Ελλάδα, μόνος αρχικά και μετά το 1950 με τη σύζυγό του, κ. Αγγελική Καρά[80], προς εκπλήρωση αυτού του

---

[76] Ο Σίμων Καρράς λέει : «Με τον όρο εθνική μουσική εννοούμε τη μουσική του ελληνικού έθνους, η οποία προέρχεται από την ελληνική κλασική αρχαιότητα, βασίζεται στο μονοφωνικό σύστημα και έχει εξαπλωθεί σε πολλές χώρες της ανατολής. Στη μουσική αυτή έχει εκφραστεί ο ελληνικός λαός τόσο με τα τραγούδια του (τα γνωστά ως δημοτικά) , όσο και με τους εκκλησιαστικούς ύμνους του (γνωστοί ως βυζαντινή μουσική).» Αναφορά στο KALLIMOPOULOU Eleni *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece,* SOAS Musicology Series, Ashgate Publishing Limited, Farnham England, 2009, (σελ. 37) .

[77] Ο.π KALLIMOPOULOU Eleni (2009).

[78] ΔΙΟΝΥΣΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ*, Περιοδικό, Δίφωνο, 1999,* από τον δικτυακό τόπο αφιερωμένο στην Δόμνα Σαμίου http: //www.domnasamiou.gr, (τελευταία πρόσβαση 21/04/2011).

[79] ΒΛΗΣΙΔΗΣ (2004: σελ. 52). Συνολικά για τις λογοκριτικές επιτροπές βλ. ΒΛΗΣΙΔΗΣ (2004: σελ 48 – 53). Άλλωστε και η ίδια η κα. Αγγελική Καρά αναφέρθηκε στην περίοδο που ήταν υπάλληλος στην Ελληνική Ραδιοφωνία και ανέφερε συγκεκριμένα « Όταν ήμασταν στην επιτροπή λοκρισίας με τον σύζυγό μου..» Συνέντευξη με την ίδια 10/04/2011.

[80] Σύμφωνα με την κα Αγγελική Καρά: «Γυρίσαμε με τον άντ ρα μου όλη την Ελλάδα και γω κουβαλούσα το μηχάνημα που ηχογραφούσαμε», (Συνέντευξη με την ίδια 10/04/2011).

στόχου. Από την πολυετή του έρευνα προέκυψε ένας τεράστιος όγκος τραγουδιών, ηχογραφημένα από μουσικούς της εκάστοτε περιοχής ή καταγεγραμμένα σε παρτιτούρες. Ο «Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής» ο οποίος ιδρύθηκε από τον Σίμωνα Καρά το 1929, ήταν μέχρι το θάνατό του ο επίσημος διαχειριστής αυτού του υλικού[81]. Βασικός στόχος της δράσης του Συλλόγου ήταν η «διάσωση και διάδοση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (εκκλησιαστικής και κοσμικής), του ελληνικού χορού, των οργάνων, των ηθών και εθίμων του ελληνικού παραδοσιακού πολιτισμού»[82]. Στην υλοποίηση αυτού του στόχου σημαντικό ρόλο κατείχε (και συνεχίζει να κατέχει) η διδασκαλία τόσο της βυζαντινής ψαλτικής τέχνης όσο και της «παραδοσιακής» ελληνικής μουσικής. Στα πλαίσια της λειτουργίας της Σχολής του Συλλόγου και της δράσης του, λειτουργούσε η Ορχήστρα και Χορωδία του Συλλόγου.

1.1.γ Οι «Ελληνικοί Αντίλαλοι», η Ορχήστρα του Συλλόγου και η συμμετοχή του Αγάπιου Τομπούλη.

Η ορχήστρα της Ραδιοφωνίας απαρτιζόταν από έναν σχετικά σταθερό πυρήνα χορωδών που προέρχονταν από τη Σχολή του Συλλόγου και μουσικών, που έπαιζαν επί πληρωμή[83]. Η χορωδία ήταν πολυμελής και αποτελούνταν από άντρες και γυναίκες (σε πρότυπα βυζαντινού χορού). Την χορωδία διεύθυνε ο ίδιος ο Σίμων Καράς. Η ορχήστρα αποτελούνταν από σταθερά απασχολούμενους λαϊκούς μουσικούς[84] τους οποίους πλαισίωναν περιστασιακά και άλλοι μουσικοί από την εκάστοτε περιοχή στην οποία ήταν αφιερωμένη η κάθε εκπομπή.

---

[81] Μετά το θάνατό του επίσημος διαχειριστής είναι το «Κέντρο Ερεύνης και Προβολής της Εθνικής Μουσικής (ΚΕΠΕΜ)».

[82] Αναλυτικά, http: //karaskepem.blogspot.com (τελευταία πρόσβαση 21/04/2011).

[83] Η κα. Αγγελική Καρρά λέει: « Τι παίρνανε; Ψίχουλα παίρνανε.» αναφερόμενοι στα μεροκάματα των μουσικών της Ραδιοφωνίας. (Συνέντευξη με την ίδια 10/04/2011).

[84] Τα σταθερά μέλη της ορχήστρας ήταν οι : Νίκος Στεφανίδης(κανονάκι) , Αγάπιος Τομπούλης (ούτι) , Αντώνης Τσόχος (βιολί) , Φίλιππας Ρούντας (κλαρίνο) , Σταύρος Αδριανός (λαούτο). Το συγκεκριμένο οργανολόγιο αναφέρεται (τουλάχιστον) στα παρακάτω:

Α) Στο KALLIMOPOULOU (2009: σελ. 42)

Β) Στο ένθετο του ψηφιακού δίσκου, *Τραγούδια της Πελοποννήσου,* επιμ. Νίκος Διονυσόπουλος,, Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής, 1997. Ο ψηφιακός δίσκος αποτελείται όπως αναφέρεται στο ένθετο από «Ηχογραφήσεις ομώνυμων ραδιοφωνικών εκπομπών (σημ. Ελληνικοί Αντίλαλοι) της Ορχήστρας και της Χορωδίας του Συλλόγου προς διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής υπό την διεύθυνσιν του Σίμωνα Καρά περιόδου 1958 -1960».

Σ' αυτόν τον πυρήνα, λοιπόν, των σταθερά εμφανιζόμενων μουσικών, εντάχθηκε και ο Αγάπιος Τομπούλης. Δεν μπορούμε να πούμε με απόλυτη σιγουριά πότε ακριβώς προέκυψε η γνωριμία με τον Σίμωνα Καρά, ωστόσο η κ. Αγγελική Καρά εικάζει ότι γνωρίστηκαν μέσω του Νίκου Στεφανίδη, δεξιοτέχνη κανονίστα και ήδη συνεργάτη του Αγ. Τομπούλη πριν από τον πόλεμο Εξάλλου, ο ίδιος ο Σίμων Καράς σε συνέντευξη του[85] που αφορά τον Νίκο Στεφανίδη, αναφέρει ως ημερομηνία γνωριμίας τους και ένταξής του στην ορχήστρα το 1941, οπότε με σχετική ασφάλεια μπορούμε να θεωρήσουμε το ίδιο και για τον Αγ. Τομπούλη. Ο Νίκος Στεφανίδης και ο Αγάπιος Τομπούλης έγιναν κατευθείαν αναπόσπαστα μέλη της ορχήστρας της Ραδιοφωνίας. Εμφανιζόντουσαν σταθερά και επί σειρά τουλάχιστον 15 ετών στις εκπομπές της Ραδιοφωνίας. Έχαιραν της ιδιαίτερης εκτίμησης του Σίμωνα Καρά, ο οποίος μάλιστα σημειώνει για τον Αγ. Τομπούλη:

> Εκείνος ο οποίος ήταν ενθουσιωδέστερος και αυτού (του Νίκου) ήταν ο Τομπούλης, που ήταν επίσης έξοχος μουσικός, τραγουδιστής ωραίος και πολύ εργατικός. Πολλές φορές οι μουσικοί κάθονταν και έπιαναν την κουβέντα κατά τις πρόβες. Τότε ο Τομπούλης έλεγε: «Αμάν! Νικολάκη, Αντωνάκη κ.λ.π…, άντε να παίξουμε, να κάνουμε κάτι τι, ραδιόφωνο εδώ είναι, κόσμος ακούει». Και άρχιζε αμέσως η άμιλλα, ποιος θα το κάνει καλλίτερο, κυρίως αυτοί οι δύο μουσικοί (Τομπούλης και Στεφανίδης), μαζί με τα υπόλοιπα όργανα, έκαναν την ορχήστρα να δέσει τόσο πολύ με τις συνεχείς πρόβες, έτσι ώστε να αποτελούν ένα ομοιογενές σύνολο, που δεν μπορούσε να ξεχωρίσει κανείς, πλέον και να φύγει.»

Η συμμετοχή του Αγάπιου Τομπούλη στην ορχήστρα του Ε.Ι.Ρ φαίνεται να ήταν καθοριστικής σημασίας. Η Ρόζα Εσκενάζυ τον συνδέει και τον αναφέρει ως συστατικό κομμάτι της ορχήστρας:

> Ο Τομπούλης χότζας δεν ήτανε; Καθηγητής. Στο ούτι. Και έδινε μαθήματα, σε σένα στον άλλον. Πολύ μελετημένος για τη δουλειά αυτή. Αρμένιος ήτανε, αλλά ήξερε πολλά. Μέσα σ' όλα. Με τον Καρά εδώ πέρα.. Άμα δεν είχε τον Τομπούλη, δεν μπορούσε ο Καράς να κάνει τραγούδι. Όλα

[85] Για την γνωριμία του Σίμωνα Καρά με τον Νίκο Στεφανίδη, βλ. κείμενο που περιέχεται σε ένθετο του LP «Έλληνες Δεξιοτέχνες – Νίκος Στεφανίδης (Αφοί Φαληρέα – ΛΦ 63) , όπως αυτό φαίνεται στον δικτυακό τόπο http: //rebetiko.sealabs.net/forum/viewtopic.php?t=2245 (τελευταία πρόσβαση 21/04/2011).

τα τούρκικα που λέγανε, αυτός τα ‘βγαλε. Και ο Καράς
έβαζε τα λόγια και…[86].

Εκτός λοιπόν από οργανοπαίκτης συμμετείχε και ως δάσκαλος στην διαδικασία εκμάθησης του ρεπερτορίου στην ορχήστρα[87]. Η δεξιοτεχνία του φαίνεται ότι τον ανέδειξε σε πολύ σημαντικό συνεργάτη του Σίμωνα Καρά.

Εικ. 3: Με την ορχήστρα του Σίμωνα Καρά. Διακρίνονται οι Αγάπιος Τομπούλης, Νίκος Στεφανίδης, Σίμων Καράς.

1.1.δ Ιδεολογικοί άξονες στο έργο του Σίμωνα Καρά

Σύμφωνα με τον Hutchinson (1994): «Ο πολιτισμικός εθνικισμός βασίζεται στο έργο μελετητών και καλλιτεχνών, οι οποίοι σχηματίζουν ακαδημαϊκές και πολιτισμικές

[86] ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ Λευτέρης, *Να συλληφθεί το ντουμάνι,* Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2004, σελ. 148.

[87] Η εγγονή του επίσης αναφέρει « Ο παππούς ήτανε δάσκαλος της Δόμνας Σαμίου στη φωνητική», (συνέντευξη με την ίδια στις 22/03/2011) κάτι που φαίνεται με σχετική ασφάλεια να επικυρώνει και τις δηλώσεις της Ρόζας.

κοινότητες προκειμένου να διαφυλάξουν, να μελετήσουν και να καλλιεργήσουν την πολιτισμική κληρονομιά την οποία θεωρούν χαρακτηριστικό της εθνικής κοινότητας»[88].

Ο Σίμων Καράς και ο κύκλος των διανοουμένων (π.χ Άγγελος Σικελιανός) με τους οποίους συνεργάστηκε στενά, έδρασαν προς αυτήν τη κατεύθυνση με βασικό ιδεολογικό άξονα την πολιτισμική συνέχεια [89]. Σ'αυτό το ιδεολογικό σχήμα, γνώριμο ήδη από τα χρόνια πριν από την Επανάσταση στους κύκλους των διανοουμένων, η αρχαία Ελλάδα συνδέεται με το νεο-ελληνικό έθνος-κράτος μέσω της εποχής του Βυζαντίου (ή της βυζαντινής αυτοκρατορίας) που αποτελεί τον συνδετικό τους κρίκο.

Ασχολούμενος με την Βυζαντινή μουσική σε ψαλτικό και θεωρητικό επίπεδο, ο Σίμων Καράς, την θεωρούσε άμεσα συνδεδεμένη με την αρχαία ελληνική μουσική έκφραση. Ταυτόχρονα, έβλεπε άρρηκτη σύνδεση μεταξύ της εκκλησιαστικής και της δημοτικής μουσικής, θεωρώντας αυτές «όψεις του ίδιου νομίσματος».[90]

Αναζητώντας, έτσι την ομοιογένεια στην προέλευση, με βασικό στόχο την απόδειξη της αδιάλειπτης συνέχειας της «ελληνικής» και μετέπειτα «ελληνοχριστιανικής» δημιουργίας από την αρχαιότητα στο Βυζάντιο και την Ορθοδοξία και στη συνέχεια στη νεοελληνική πραγματικότητα, η δημοτική μουσική φαίνεται πως θεωρήθηκε το «καθαρότερο», «αυθεντικότερο» και λιγότερο επηρεασμένο από εξωτερικές επιρροές δείγμα της.

Βασικό εργαλείο σε όλη αυτή την προσπάθεια υπήρξαν οι μουσικές πρακτικές των πολυπολιτισμικών ομάδων της υπαίθρου. Κάτω από τον ευρύ (και ασαφή για τα σημερινά δεδομένα) όρο «εθνική» μουσική, εντάχθηκαν τραγούδια και σκοποί αρχικά από τις περιοχές του πρώτο-απελευθερωμένου χώρου (Στερεά Ελλάδα [Ρούμελη], Πελοπόννησος) και σιγά-σιγά και του υπόλοιπου ελλαδικού χώρου. Στο ρεπερτόριο του ευρύτερου ελλαδικού χώρου εντάχθηκαν σκοποί και τραγούδια και από τις περιοχές του οράματος της Μεγάλης Ιδέας, τις «αλύτρωτες πατρίδες», (Μικρά Ασία και Κωνσταντινούπολη)[91] συμπληρώνοντας έτσι το παζλ του «πανελλήνιου ή «εθνικού»

---

[88] Αναφορά στο PENNANEN (2009: 119).

[89] Για την διαδικασία της κατασκευής της «αίσθησης εθνικής ταυτότητας στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος» βλ. HERZFELD Michael, *Πάλι δικά μας, Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*, εκδόσειις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002.

[90] Ο.π KALLIMOPOULOU (2009: σελ. 37).

[91] Χαρακτηριστικός είναι ο δίσκος που κυκλοφόρησε με τίτλο «Τραγούδια Κωνσταντινουπόλεως και Προποντίδος» με την επιμέλεια και στη συμμετοχή της ορχήστρας του Συλλόγου. Σύμφωνα με τον Michael Herzfeld, «Η εδαφική έκταση του Ελληνισμού, διεκδικείται από τα ίδια τα τραγούδια (...)» και

ρεπερτόριου. Ένα ρεπερτόριο αποτελούμενο από τοπικές μουσικές προφορές οι οποίες μετά την επεξεργασία τους από την επιτροπή λογοκρισίας, ξαναγυρνούσε ως επίσημη «εθνική» μουσική στους εκάστοτε τόπους παραγωγής του, ως υπερτοπικό/πανελλήνιο ρεπερτόριο. Τα μουσικά και εξωμουσικά στοιχεία έπρεπε να αποδεικνύουν την ελληνικότητά τους,συνεπώς οποιαδήποτε οθωμανική επιρροή εξ' ορισμού έπρεπε να απορριφθεί. Επόμενο ήταν, οτιδήποτε αποδείκνυε ότι υπήρξε η φυσική διάδραση των πολιτισμικών ομάδων στη διάρκεια των χρόνων, να πρέπει να αντικατασταθεί από αυτό που ταιριαζε στην εικόνα που είχε η διανόηση της εποχής για την «εθνική» μουσική και τελικά την «εθνική» ταυτότητα.

Από το πλούσιο σώμα λοιπόν, αυτών των καταγραφών, αλλά και από ευρέως γνωστά «παραδοσιακά» τραγούδια προερχόταν το υλικό το οποίο καλούνταν να ερμηνεύσει η ορχήστρα της Ραδιοφωνίας στο έργο της για την διάδοση της «εθνικής» μουσικής.

Η συμμετοχή του Αγάπιου Τομπούλη, αποτελεί παράδοξο, δεδομενου του στόχου του έργου του Καρά (όπως αυτός φάνηκε παραπάνω και διέπεται από την συγκεκριμένη ιδεολογία που αναφέρθηκε).

Προς επικύρωση αυτού, έχει αξία να επαναλάβουμε τα εξής συνοψίζοντας το προφίλ του Αγάπιου Τομπούλη:

α) Ο Αγάπιος Τομπούλης ήταν Αρμένιος στην καταγωγή. Ερχόμενος από άλλη εθνοτική ομάδα, εξ' ορισμού θα έπρεπε να είναι στην αντίπερα όχθη της διαδικασίας της φαντασιακής αναστήλωσης του οικοδομήματος της εθνικής κουλτούρας. Ωστόσο, επιλέγεται συνειδητά από τον αρχιτέκτονα της δημιουργίας της «εθνικής» παραδοσιακής μουσικής με διττό ρόλο: ως οργανοπαίκτης αλλά και ως δάσκαλος. Αρθρώνει λόγο μουσικό με το παίξιμό του, αλλά και διδακτικό μέσα από την διαδικασία της διδασκαλίας μέρους «εθνικού» ρεπερτορίου

β) Εκτός από το γεγονός ότι ανήκε σε άλλη εθνοτική ομάδα, ερχόμενος στην Αθήνα μετά το 1918, εντάσσεται στην κοινωνική ομάδα των μεταναστών – προσφύγων που έζησαν και δραστηριοποιήθηκαν στην Αθήνα. Από την πορεία του, και τις μέχρι τώρα ενδείξεις της έρευνας, δεν φαίνεται να εντάσσεται ή να προσεγγίζει κρατικές δομές ή δομές της εξουσίας. Αντίθετα, θα λέγαμε πως η συμμετοχή του στην νυχτερινή ζωή της Αθηνάς και δη σε χώρους όπως τα καφέ αμάν και με πρακτικές που λογοκρίθηκαν από

παρακάτω «Πρόκειται για την φιλολογική ενσάρκωση της Μεγάλης Ιδέας, του δόγματος του Ελληνικού Αλυτρωτισμού σύμφωνα με το οποίο όλα τα εδάφη του κλασσικού και βυζαντινού ελληνισμού έπρεπε να απαιτηθούν από το αναγεννημένο έθνος.» ο.π HERZFELD (2002: σελ 208)

την άρχουσα τάξη από το 1937[92], κάθε άλλο παρά προσέγγιζε το προφίλ του μουσικού που θα μπορούσαμε να φανταστούμε ότι θα συμμετείχε σε μια ορχήστρα «εθνικού» προσανατολισμού

γ) Το ίδιο το μουσικό του «παρελθόν» όπως διαμορφώνεται και αδρά αποκαλύπτεται τόσο από τις συμμετοχές του όσο και από τις συνθέσεις του από τα τέλη του ’20 ως και τα τέλη του ’30, είναι γεμάτο από μουσικά και εξωμουσικά στοιχεία που κάθε άλλο παρά θα συνέβαλλαν στην διαμόρφωση μιας «καθαρής», «αυθεντικής», «ελληνικής», «εθνικής» μουσικής: αμανέδες, τσιφτετέλια, συνθέσεις του με τούρκικα λόγια στις οποίες ο ίδιος τραγουδάει, επιρροές από την λόγια οθωμανική μουσική αλλά και από την λαϊκή μουσική του ευρύτερου χώρου που προέκυψε από την διάσπαση της οθωμανικής αυτοκρατορίας, συμμετοχή στην ορχήστρα του παλατιού του σουλτάνου Abdul Hammit, είναι κάποια από τα δείγματα που χαρακτηρίζουν την μουσική του δημιουργία που ξεκάθαρα έλκει τις επιρροές της από την Οθωμανική μουσική (στη λόγια, λαϊκή και ημι- λαϊκή μορφή της.

Όπως δείξαμε και παραπάνω, οι τεχνικές, το ύφος, η χρησιμοποιούμενη γλώσσα καθώς και η φυσιογνωμία του συνθετικού του έργου της πρώτης περιόδου, κάθε άλλο παρά παραπέμπουν στην αυθεντικότητα του εκάστοτε ελληνικού τοπικού ιδιώματος και στην καθαρότητα της ερμηνείας που αποτελούσε ζητούμενο στην συγκεκριμένη διαδικασία.

Βλέπουμε λοιπόν, ότι σημαντικός συντελεστής στην διαδικασία κατασκευής μέρους της επινοημένης «εθνικής» ταυτότητας, ήταν κάποιος φαινομενικά αταίριαστος σ’ αυτήν την διαδικασία: Αρμένιος στην καταγωγή πρόσφυγας, με «βεβαρυμένο» από αμανέδες και καφέ-αμάν παρελθόν. Η μουσικότητά του και η δεξιοτεχνία του, τον ανέδειξαν παρόλαυτα σε αναπόσπαστο κομμάτι της διαδικασίας της διαμόρφωσης της «εθνικής» παραδοσιακής μουσικής.

Αν θεωρήσουμε την «εθνική» μουσική όπως διαμορφωνόταν στα χρόνια της δράσης του Σίμωνα Καρά ως ένα ανεξάρτητο ιδίωμα, όπως άλλωστε και ο ίδιος το οριοθετεί, ίσως τελικά θα έπρεπε να λάβουμε σοβαρά υπόψιν μας το γεγονός ότι, μουσικοί όπως ο Αγ. Τομπούλης (και αντίστοιχα ο Νίκος Στεφανίδης), έδρασαν πέρα από τα όρια του ιδιώματος, ενσωματώνοντας στοιχεία από την δική τους μουσική προφορά – η οποία ήταν ήδη υβριδική όπως εξηγήσαμε παραπάνω– ακόμη και σε μουσικές των οποίων εξ’ ορισμού χαρακτηριστικό στοιχείο θα έπρεπε να είναι η «καθαρότητα» και η «αυθεντικότητα» της προφοράς (με βάση φυσικά τον στόχο του Σίμωνα Καρά). Για

[92] Αξίζει να ξαναναφέρουμε εδώ την συμμετοχή του Σίμωνα Καρά στην Επιτροπή Λογοκρισίας

παράδειγμα, τα τραγούδια από την Πελοπόννησο[93] παίχτηκαν από ορχήστρα στην οποία συμμετείχε ούτι και κανονάκι (χωρίς να υπάρχει ένδειξη ότι αυτά τα όργανα περιέχονταν στην τοπική προφορά της περιοχής) και μεταδόθηκαν από τον Ραδιοσταθμό της Αθήνας ξανά πίσω στις περιοχές στις οποίες καταγράφηκαν, διαμορφώνοντας έτσι νέες αξιώσεις για το πώς τελικά θα έπρεπε να ερμηνεύονται αυτές οι μουσικές.

Όπως προκύπτει από την ακρόαση των εν λόγω ηχογραφήσεις, η αισθητική της ερμηνείας των συγκεκριμένων συνθέσεων από τον Αγάπιο Τομπούλη (και το Νίκο Στεφανίδη όπου αυτός συμμετέχει) δεν διαφέρει καθόλου από την αντίστοιχη της περιόδου των καφέ αμάν (όπως αυτή έχει ήδη περιγραφεί). Καταλήγουμε λοιπόν σε ένα καινούριο υβριδικό ιδίωμα που περιέχει απο τη μία τα στοιχεία της δημοτικής μουσικής όπως ο Σίμων Καράς ήθελε να ερμηνευτούν και από την άλλη όλα τα οθωμανικής προέλευσης στοιχεία που συνόδευαν τον Αγάπιο Τομπούλη στο παίξιμό του.

[93] Παράρτημα 1, πίνακας 9.

1.2 Περιοδείες, Ηχογραφήσεις σε Κωνσταντινούπολη και Αμερική, Ανατυπώσεις

1.2.α Ελληνική δισκογραφία στην Αμερική

Η ιστορία της ελληνικής δισκογραφικής παρουσίας στην Αμερική αρχίζει πριν ακόμα αρχίσει στην Ελλάδα. Σύμφωνα με τον Roderick Conway Morris: « Η ηχογράφηση ελληνικής μουσικής στην Αμερική επίσης άρχισε περίπου το 1910, (...) ενώ στην Ελλάδα οι πρώτες ηχογραφήσεις δεν αρχίζουν πριν από το 1920»[94]. Εκτός απο τις ηχογραφήσεις που πραγματοποιούνταν στο έδαφος της Αμερικής από Έλληνες που διέμεναν εκεί, σημαντική ήταν και η παρουσία των ανατυπώσεων, αλλά και των ηχογραφήσεων από Έλληνες καλλιτέχνες στην Αμερική. Οι μεγάλες επιτυχίες της Αθήνας γίνονταν και μεγάλες επιτυχίες της Νέας Υόρκης και άλλων αστικών κέντρων, και οι ήδη γνωστοί στην Αθήνα καλλιτέχνες απολάμβαναν υπερατλαντική φήμη. Συνεπώς, ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, φαίνεται πως είχε δημιουργηθεί ένα είδος διάδρασης ανάμεσα στους μετανάστες της ελληνικής κοινότητας της Αμερικής και τους μετανάστες απο την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη και γενικά τη Μικρά Ασία που ζούσαν και δημιουργούσαν στην Αθήνα.

Στα 1940, η ελληνική κοινότητα της Αμερικής αριθμούσε 273.520 Έλληνες, κάτι που τους τοποθετούσε ψηλα στην λίστα των εθνοτικών ομάδων της πολυπολιτισμικής Αμερικής και παράλληλα και των δισκογραφικών πωλήσεων[95]. Αυτός ο αριθμός, φαίνεται πως ήταν από μόνος του ικανός να στηρίξει τις ανατυπώσεις και τις περιοδείες σχημάτων καταξιωμένων καλλιτεχνών, όπως της Ρόζας Εσκενάζυ και του Αγάπιου Τομπούλη στις αρχές του 1950. Αν σ' αυτό προστεθεί και το γεγονός ότι οι πωλήσεις των δίσκων ρεπερτορίου σχετικού με τον Ελλαδικό χώρο ξεπερνούσαν τον αριθμό των Ελλήνων κατοίκων[96], καταλαβαίνουμε πως το ελληνικό λαϊκό τραγούδι είχε το κοινό του και σε άλλες εθνοτικές ομάδες.

Η περιοδεία και η ανατύπωση δεν αποτελούσαν πρακτικές κερδοφορίας μόνο για την δισκογραφική εταιρεία. Από τα λεγόμενα της Ρόζας Εσκενάζυ[97], είναι σαφές ότι

---

[94]«Recording of Greek music also commenced in the USA around this time, probably c. 1910. (...) Recording in Greece itself did not commence until c. 1920», ο.π., MORRIS Roderick Conway (1981: σελ. 10).

[95] FRANGOS Steve, *Marika Papagkika and the transformation in Modern Greek Music*, Journal of the Hellenic diaspora, 1994, p. 43-63.

[96] Ο.π FRANGOS (1994: σελ. 57)

[97] Βλ. παρακάτω απόσπασμα.

τουλάχιστον η περιοδεία ήταν μεγάλη πηγή εσόδων και για τους καλλιτέχνες. Οι εμφανίσεις τους στα νυχτερινά κέντρα αλλά και οι ηχογραφήσεις που πραγματοποίησαν προφανώς τους απέφεραν πολλά κέρδη. Αυτό – πέρα από την πραγματική ανάγκη για μουσική έκφραση- ίσως να συμβάλλει στην εξήγηση του γιατί ένας μουσικός όπως ο Αγάπιος Τομπούλης, αποφάσισε όντας τουλάχιστον 60 ετών να κάνει ένα τόσο μεγάλο ταξίδι[98], που διήρκεσε δύο χρόνια. Ούτως ή άλλως, η μετακατοχική περίοδος βρήκε τους περισσότερους πρωταγωνιστές της προ- Κατοχής νυχτερινής και δισκογραφικής σκηνής, οικονομικά ταλαιπωρημένους και με περιορισμένες επιλογες στην αθηναϊκή δισκογραφία και σκηνή.

1.2.β Κωνσταντινούπολη - Αμερική (1951 ή 1952 – 1954)

1. Οι ηχογραφήσεις στην εταιρεία Balkan

Ο Αγάπιος Τομπούλης στις αρχές του 1950 φαίνεται πως ταξίδεψε στην Κωνσταντινούπολη κι από εκεί στην Αμερική. Η Ρόζα Εσκενάζυ περιγράφει[99]:

Ύστερα από κάμποσο καιρό ήρθε κάποιος από την Αμερική που τον λέγανε Αϊδίνη[100], με ζήτησε και μου είπε να πάω στην Πόλη, και μετά στην Αμερική. Του είπα θα μιλήσω με τα όργανα και θα σου πω. Μίλησα με τον Τομπούλη και φύγαμε για την Πόλη, με τα έξοδά μας όλα πληρωμένα.Πήγαμε στην Πόλη και δουλέψαμε σε πολλά μαγαζιά, πολύς κόσμος ερχότανε. Σαράντα δίσκους έκανα τότες στην πόλη και τραγούδησα Ελληνικά, Τούρκικα, και ακόμα κλέφτικα. Ο Τομπούλης έπαιζε, ο Σουκρή Μπέης, το καλύτερο κλαρίνο της Πόλης, ξακουσμένος κι αυτός τότες. Βιολί ο Αμέρ Μπέης και άλλοι. Πέντε χιλιάδες δολάρια πήρα μόνο από τους δίσκους τότε, εκτός από τα μεροκάματά μου, που δούλευα.Από 'κει και μετά ξεκινήσαμε για την Αμερική μαζί με τον Τομπούλ και τον Σουκρή. Πήγαμε στο Σικάγο, στη Νέα Υόρκη, στο Ντητρόιτ, δουλέψαμε πολύ καλά και βγάλαμε πολλά λεφτά. Κι εκεί έβγαλα πολλούς δίσκους με τον Τομπούλ και τον Σουκρή, απ' όλα τραγούδησα και εκεί πέρα.

Δυο χρόνια έκατσα στην Αμερική κι όταν ήρθα στην Ελλάδα αγόρασα το μεγάλο όμορφο σπίτι που έχω. Δυο φορές έχω πάει στην Αμερική με τον Τομπούλ, με ζητήσανε κι άλλη φορά, αλλά δεν πήγα.»

---

[98] Ταξίδι το οποίο φαίνεται να έκανε δύο φορές. Η εγγονή του σημειώνει πως σίγουρα ήταν στην Αμερική το 1951 και η Ρόζα δηλώνει «Δυο φορές έχω πάει στην Αμερική με τον Τομπούλ», ΕΣΚΕΝΑΖΥ(1982).

[99] Ο.π ΕΣΚΕΝΑΖΥ (1982).

[100] Συμφωνα με τον Κ. Κοπανιτσάνο: «Πρόκειται για τον Ajdin Aslan, αλβανικής καταγωγής, ιδιοκτήτη της εταιρείας Balkan. Έπαιζε ούτι, λαούτο, κλαρίνο και τραγουδούσε». Συνέντευξη με τον ίδιο (30-04-2011).

Εικ. 4: Στην Κωνσταντινούπολη. Διακρίνονται (από αριστερά προς τα δεξιά) οι Παράσχος Λεονταρίδης, Αγάπιος Τομπούλης, Λάμπρος Λεονταρίδης, Ρόζα Εσκενάζυ, Sukru Tunar.

Οι ηχογραφήσεις που παρατίθενται στους πίνακες 10 και 11 του παραρτήματος 1 αφορούν την παραπάνω περιοδεία. Οι ηχογραφήσεις του πίνακα πραγματοποιήθηκαν στην Κωνσταντινούπολη αλλά κυκλοφόρησαν μόνο στην Αμερική και αρχικά μόνο σε δίσκους 78 στροφών ενώ οι ηχογραφήσεις του πίνακα 11 φαίνεται να έχουν πραγματοποιηθεί στην Αμερική.

Σ' αυτές τις ηχογραφήσεις, εκτός από τον Αγάπιο Τομπούλη, την Ρόζα Εσκενάζυ, τον Λάμπρο και τον Παράσχο Λεονταρίδη συμμετείχαν και Τούρκοι μουσικοί, όπως ο Sukru Tunar ή Σουκρή Μπεής ή Σουκρής κατά την Ρόζα στο κλαρίνο, ο Αμίρ μπεής (του οποίου το τούρκικο όνομα δεν ξέρουμε) στο βιολί[101].

Η σύσταση του ρεπερτορίου περιλαμβάνει ταξίμια, τούρκικους οργανικούς σκοπούς (π.χ Kafkas Oyun Havasi, Sehnaz Longa), χορούς (π.χ Tavas Zeybegi, Rast CifteTelli**),** μέχρι καλαματιανά, τσιφτετέλια, αμανέδες, καρσιλαμάδες και γενικά τραγούδια της

[101] Στις περισσότερες από τις ηχογραφήσεις του τούρκικου ρεπερτορίου συμμετέχουν και οι γνωστοί ουτίστες Udi Hrant, Serif Icli και S. Butuner. Παρ' όλα αυτά τις συμπεριλαμβάνουμε στον πίνακα γιατί πρόκειται για ηχογραφήσεις της ίδιας σειράς και μας δίνουν και μια εικόνα του πως συνδυάστηκε το αμιγώς ala turka με τα διαφορετικά ιδίωματα που αντιπροσώπευαν οι μουσικοί από την Ελλάδα σε μια από τις πολύ σημαντικές στιγμές σύμπραξης Ελλήνων και Τούρκων μουσικών στην δισκογραφία των 78 στροφών.

ηπερωτικής Ελλάδας. Ουσιαστικά πρόκειται για ρεπερτόριο των καφέ αμάν της ευρύτερης περιοχής γύρω από το Αιγαίο.[102]

Σημειώνουμε ότι στο προαναφερθέν ρεπερτόριο ο Αγάπιος Τομπούλης συμμετέχει και ως συνθέτης με τις συνθέσεις του *Παντρεύεται ο Μήτρος τη Μαρίνα* (*Μπάμ και Μπούμ*)[103] και το *Στη Πόλη στο Μεβλάχανε*, κάτι ιδιαίτερα σημαντικό δεδομένου ότι, όπως αναφέραμε και παραπάνω οι ηχογραφήσεις αυτές ανατυπώθηκαν στην Αμερική, γνωρίζοντάς τον, τόσο ως συνθέτη όσο και ως οργανοπαίκτη σε ένα τεράστιο κοινό. Αν επίσης αναλογιστούμε το γεγονός ότι ανατυπώσεις γίνονταν σε δίσκους που ήδη είχαν γνωρίσει επιτυχία στη χώρα εκτύπωσης, εύλογο είναι να συμπεράνουμε πως ο Αγάπιος Τομπούλης γνώρισε και ως συνθέτης μεγάλη εμπορική επιτυχία.

1.2.γ Οι ηχογραφήσεις στην εταιρεία «Καλός Δίσκος»

Κατά την διάρκεια της παραμονής του στην Αμερική, ο Αγάπιος Τομπούλης φαίνεται πως ηχογράφησε στην εταιρεία «Καλός Δίσκος», ελληνική εταιρεία ηχογραφήσεων, ιδρυμένη από το Νίκο Πουρπουράκη. Η ετικέτα του δίσκου 303 αναγράφει το όνομα του. Στην σύνθεση «Ο Σουλτάνος» ο Αγάπιος Τομπούλης παίζει ουτόλλα, όργανο το οποίο κατά την εγγονή του ήταν δική του ευρεσιτεχνία (κάτι που δυστυχώς δεν καταφέραμε να διασταυρώσουμε με κάποιον τρόπο).

Αξίζει να παρατηρήσουμε τόσο την σύνθεση της ορχήστρας όσο και το ρόλο που παίζει η ουτόλλα. Ουσιαστικά, πρόκειται για μια ορχήστρα «πειραιώτικου» ύφους, αν θέλουμε κάπου να την κατατάξουμε, στην οποία παίζουν οι εξής: Νίκος Πουρπουράκης (μπουζούκι), Λ. Αθανασίου (κιθάρα), Ν. Πάππας (μπαγλαμαδάκι), Αγάπιος Τομπούλης (ουτόλλα), Διαμάντω Βάκκα (τουμπερλέκι). Σολιστικό ρόλο έχει μόνο το μπουζούκι και τα υπόλοιπα όργανα φαίνεται απλώς να συνοδεύουν. Η ουτόλλα παίζει αχαρακτήριστες συγχορδίες χρησιμοποιώντας τις ανοιχτές μπάσσες και πρίμες χορδές και στα τελειώματα των φράσεων χρησιμοποεί κατεβάσματα- μπασογραμμές από την οκτάβα στη βάση. Παρά το γεγονός ότι ο ρόλος του Αγάπιου Τομπούλη είναι σαφώς

[102] Για τη σύσταση και την εξέλιξη του ρεπερτορίου των καφέ αμάν στην Ελλάδα και στα αστικά κέντρα της οθωμανικής αυτοκρατορίς βλ. ο.π ΡΕΝΝΑΝΕΝ (2009, σποράδην).

[103] Η συγκεκριμένη σύνθεση δεν εμφανίζεται ακριβώς με αυτό το όνομα στους καταλόγους. Αντίθετα εμφανίζεται ως *ο Μήτρος κι η Μαρίνα*. Παρ' όλα αυτά και στο ο.π ΤΣΑΡΔΑΚΑΣ (2008) υπάρχει καταγεγραμμένο ως σύνθεσή του.

μικρότερος από αυτόν που τον έχουμε συνηθίσει στην διάρκεια της δισκογραφίας του, η συγκεκριμένη ηχογράφηση είναι ενδεικτική του τρόπου με τον οποίο ο ίδιος είχε την ικανότητα να συμμετέχει σε διαφορετικού είδους ορχήστρες και να κινείται μέσα στα διάφορετικά ιδιώματα, υποστηρίζοντας τον εκάστοτε ρόλο που του δινόταν μέσα στην ορχήστρα. Την ίδια περίοδο χρονική περίοδο παίζει και ηχογραφεί με ala turka ορχήστρα στην Κωνσταντινούπολη και στην Αμερική και με «πειραιώτικου» ύφους ορχήστρα στην Αμερική υποστηρίζοντας τόσο τον ρόλο του σολίστα όσο και τον συνοδευτικό του ρόλο μέσα στην ορχήστρα.

1.2.β Ανατυπώσεις

Από την μέχρι τώρα έρευνα, φαίνεται να ανατυπώθηκαν στην Αμερική τα εξής:

1. Η DECCA ανατύπωσε από την ODEON:
    a. *Χορός Κιόρογλου*, DECCA Go-4687, (έκδοση στην Ελλάδα το 1952)
    b. *Σμυρνιά*, DECCA Go-4688, (έκδοση στην Ελλάδα το 1952)
2. Η Victor ανατύπωσε από την His Master 's Voice:
    a. *Χορός Δερβίσικος*, VICTOR Vi-8017 (έκδοση στην Ελλάδα το 1930)
3. Η Liberty ανατύπωσε από την ODEON
    a. *Θέλω απόψε να γλεντήσω,* LIBERTY Αμερικής 200, (έκδοση στην Ελλάδα 1954)
    b. *Βαρβάρα*, LIBERTY Αμερικής 200, (έκδοση στην Ελλάδα 1955)

Πρόκειται κυρίως για συνθέσεις του της περιόδου μετά την Κατοχή, εκτός απο το *Χορός Δερβίσικος* που παρά το γεγονός ότι δεν είναι συνθεσή του αποτελεί από ένα από τα ελάχιστα δείγματα στα οποία ακούγεται να τραγουδάει. Το ίδιο το γεγονός της ανατύπωσης εξ' ορισμού σηματοδοτεί μια ήδη μεγάλη εμπορική επιτυχία στην Ελλάδα ή τουλάχιστον μια ένδειξή ότι θα υπάρξει επιτυχία στον χώρο ανατύπωσης. Εκτός αυτού, και δεδομένης της πολιτικής των δισκογραφικών εταιρειών να επενδύουν σε αυτό που πιστεύουν ότι θα αποφέρει κέρδος, η επιλογή του Τομπούλη και των συνθέσεών του αποδεικνύει το γεγονός ότι είχε μεγάλη απήχηση και στις κοινότητες της Αμερικής. Έχει σημασία να σημειώσουμε ότι οι συνθέσεις του που φαίνεται πως ανατυπώθηκαν[104], αφορούν κυρίως την δεύτερη συνθετική του περίοδο. Μια περίοδο με έργα που ως επι το πλείστον έχουν ξεφύγει από το ύφος που χαρακτήριζε τις πρώτες του συνθέσεις. Επίσης, από το ύφος των τραγουδιών (νεοδημοτικά) που ανατυπώθηκαν μπορούμε με σχετική ασφάλεια (καθότι δεν γνωρίζουμε ακριβώς τον αριθμό των πωλήσεων) να πούμε πως οι προτιμήσεις του κοινού της Αμερικής φαίνεται πως ακολουθούσαν τις αλλαγές στις προτιμήσεις του κοινού της Ελλάδας. Η σταδιακή απόρριψη του καφέ αμάν ύφους και η επιλογή ελαφρότερου ύφους τραγουδιών όπως το *Θέλω απόψε να γλεντήσω,* ή *Η Βαρβάρα* αποδεικνύει μια παράλληλη αλλαγή στις μουσικές προτιμήσεις των δύο κοινοτήτων.

[104] Αυτές που τελικά έχουν φτάσει στο σήμερα γιατί είναι πολύ πιθανό να υπάρχουν και πάρα πολλές άλλες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Οι συνθέσεις της 2ης περιόδου (1940- 1958)

2.1 Επιλογή των συνθέσεων

Από την 2η περίοδο επιλέγουμε τις εξής συνθέσεις

1. *Χορός Κιόρογλου,* 1952, (αρ. δίσκου:GA-7757, αρ. μήτρας: Go-4687)
2. *Σμυρνιά,* 1953, (αρ. δίσκου: GA-7757 (?))
3. *Θέλω απόψε να γλεντήσω,* 1954, (αρ. δίσκου:GA- 7823, ανατύπωση LIBERTY Αμερικής 200)
4. *Σήμερα είσαι αύριο δεν είσαι,* 1955, (αρ. Δίσκου:GA- 7873)
5. *Ο τσέλιγκας κι η Διαμαντούλα*, 1956, (αρ. Δίσκου:GA- 7914)
6. *Μαριγούλα Μαριγώ*, 1957, (αρ. Δίσκου:GA- 7940)

Υπάρχουν επίσης ήδη καταγεγραμμένες οι συνθέσεις του:

1. *Μπάμ και μπουμ (Παντρεύεται ο Μήτρος τη Μαρίνα)*[105]
2. *Στην Πόλη στο Μεβλά Χανέ,* 1954, (αρ. Δίσκου BAL- 844)[106]

[105] Ο.π Τσαρδάκας (200?: σελ.120)

[106] Ο.π Τσαρδάκας (200?: σελ 162-163)

2.2 Καταγραφές και ανάλυση

***Χορός Κιόρογλου,* 1952, (Odeon Ελλάδος, αρ. δίσκου:GA-7757, αρ. μήτρας: Go-4687)**

Α. Σύνθεση Ορχήστρας

Αγάπιος Τομπούλης: Cumbus ή ουτόλλα,

Ρόζα Εσκενάζυ: Φωνή,

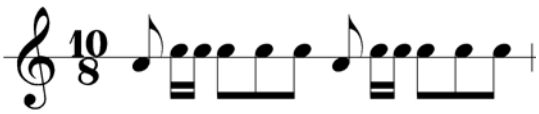
Άγνωστοι: Κλαρίνο, Βιολί, κρουστό

Β. Δομή

Πρόκειται δομικά για μια από τις περίπλοκες συνθέσεις του Αγάπιου Τομπούλη. Η σύνθεση ξεκινά με μια ορχηστρική εισαγωγή. Ακολουθείται από το Α' Θέμα το οποίο αποτελείται από τρία μέτρα. Το Α' μέτρο (μέτρο 8 στην παρτιτούρα) ακούγεται μια φορά ενώ τα δύο επόμενα (9-10) επαναλαμβάνονται δυό φορές. Στη συνέχεια το Β Θέμα (11-14) που αποτελείται από λόγια και αναταπόκριση επαναλαμβάνεται δύο φορές. Ακολουθείται από το Γ Θέμα (16 -18) περιέχει 3 μέτρα εκ των οποίων τα δύο επαναλαμβάνονται το καθένα από δύο φορές. Ακολουθεί το Δ' Θέμα που ακούγεται μια φορά (μέτρο 18 – 23). Ακολουθεί ξανά εισαγωγή, όλη η δομή από την αρχή και το μέτρο 24 για finale.

Γ. Ρυθμική ανάλυση

Το κρουστό εκτελεί το παρακάτω σχήμα καθώς και το πιο απλό που φαίνεται παρακάτω.



Εικ. 1. Ρυθμικό σχήμα

Δ. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Δ.1 Εισαγωγή

Η μελωδία στην εισαγωγή κινείται από το Νεβά στο Γκερντανιέ και στο Μουχαγιέρ με άμεσες πτώσεις στο Χουσεϊνί χρησιμοποιώντας ένα τετράχορδο Ουσάκ / Μπεγιατί στο

Χουσεϊνί ή Ράστ στο Νεβά. Ανεβαίνοντας πάνω απο το Μουχαγιέρ, δείχνει ένα τρίχορδο Ουσάκ. Στο μέτρο 5 κάνει στάση στο Χουσεϊνί, και από κει ανεβαίνει δείχνοντας την αρχή ενός τετραχόρδου κιουρντί πάνω από το Μουχαγιέρ και με μαλακο χρωματικό τετράχορδο στο Νεβά καταλήγει, με διαστήματα Ουσάκ τετραχόρδου στο Ντουγκιάχ όπου και καταλήγει.

Δ.2 Θέμα Α.

Η μελωδία κινείται από το Χουσεϊνί στο Μουχαγιέρ χρησιμοποιώντας ένα Μπεγιατί τετράχορδο στο Χουσεϊνί για να καταλήξει με ένα Ράστ πεντάχορδο από το Νεβά, στο Γκερντανιέ.

Δ. 3 Θέμα Β'

Αντίστοιχα και το Θέμα Β' που ουσιαστικά αποτελεί παραλλαγή του Α' κινείται από το Χουσεϊνί ώς το Μουαγιέρ και καταλήγει στο Γκερντανιέ κάνοντας χρήση ενός Ραστ πενταχόρδου από το Νεβά.

Δ.4 Θέμα Γ

Το Θεμα Γ' αρχίζει δείχνοντας ένα τρίχορδο Ουσάκ πάνω από το Μουχαγιέρ. Ακολούθως κάνοντας χρήση του Ατζέμ κάνει στάση στο Νεβά

Δ. 5 Θέμα Δ

Χρησιμοποιώντας το άνω Κιουρντί, εγκαθιστά ένα μαλακό χρωματικό τετράχορδο στο Νεβά και καταλήγει με πεντάχορδο Ραστ στο Ραστ όπου και στέκεται. Στη συνέχεια πατώντας στο Εβίτς ανεβαίνει στο Μουχαγιέρ και κατεβαίνει με Ατζέμ στο Χουσεινί και το Νεβά και απευθείας μεταφέρεται κάνοντας τρίχορδο Ουσάκ πάνω από την οκτάβα και καταλήγει στο Μουχαγιέρ.

Σημ: Όταν οδεύει στο finale κάνει χρήση της φράσης που φαίνεται στα μέτρα 24 – 25 η οποία δείχνει σαφώς την πορεία του μακάμ Καρτσιγιάρ. Συνολικά θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ως συνδυασμό των μακάμ Μουχαγιέρ (γιατί επιμένει στο Μουχαγιέρ και έχει και καθοδική κίνηση) και Καρτσιγιάρ (γιατί χρησιμοποιεί μαλακό χρωμα στο Νεβά)

Ε. Ενορχηστρωτικά σχόλια και η θέση του ουτιού στο σύνολο

Η συγκεκριμένη ηχογράφηση είναι από τις λίγες που βρέθηκ στις οποίες ακούγεται cumbus ή ουτόλλα. Παρατηρούμε ότι στην συγκεκριμένη ηχογράφης παίζει σαφώς πιο αφαιρετικά από όλες τις παραπάνω ηχηγραφήσεις: στακάτες και λιτές πενιές, φραζαρισμα χωρίς πολλες λεπτομέρειες και στολίδια, απουσία γλιστρημάτων (glissando) είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά του παιξίματος του που διαφοροποιούνται αρκετά από το ύφος του παιξίματός του της πρώτης περιόδου των ηχογραφήσεων με ούτι. Πιθανή ερμηνεία είναι η διαφορετική φύση του οργάνου η οποία ναι μεν προσφέρεται και παραπέμπει σε λαϊκό παίξιμο αλλά δεν ενθαρρύνει στολισμούς που έχουν να κάνουν με γλιστρήματα και έλξεις.

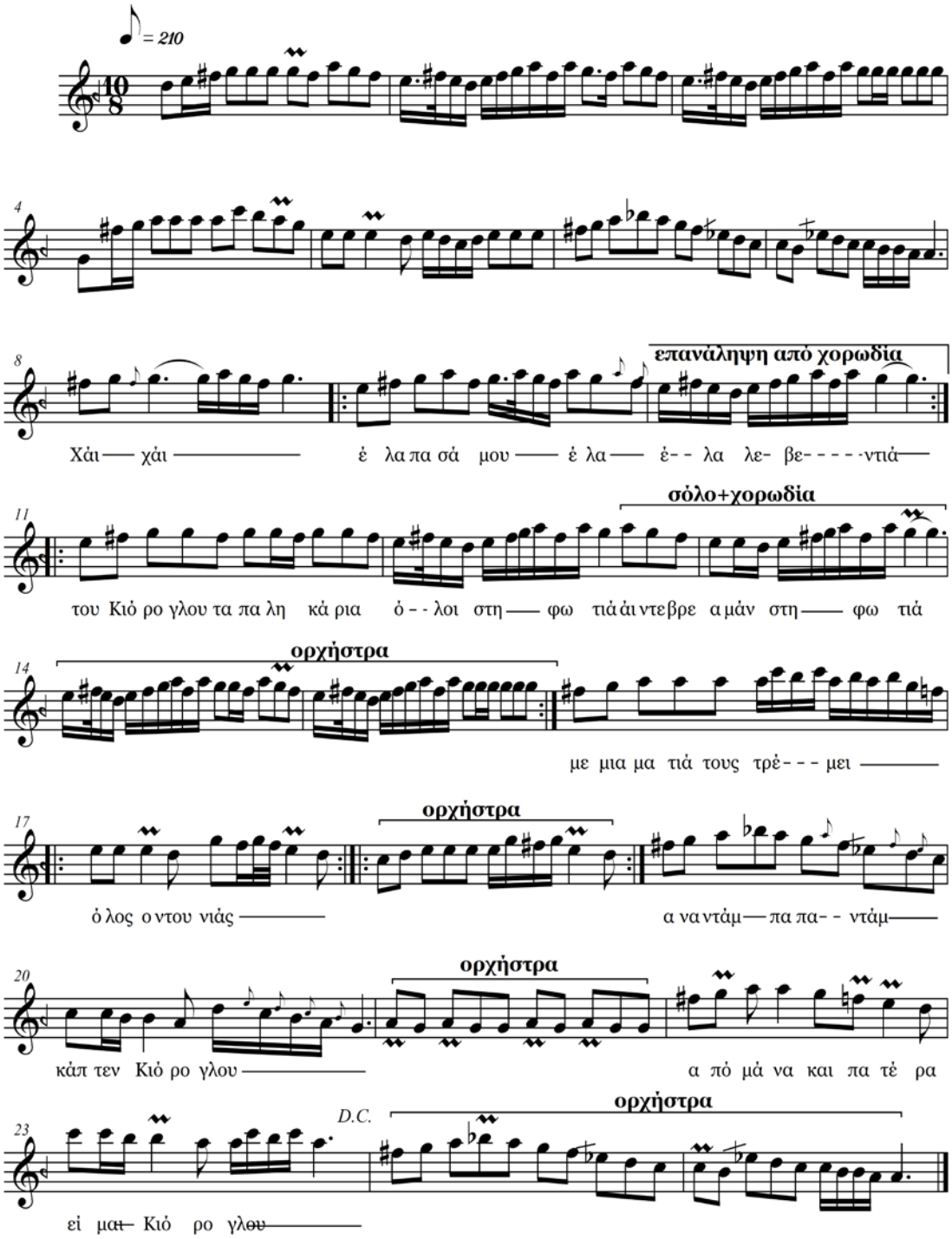
Ζ. Θεματολογία - Στίχοι

Κεντρικός πρωταγωνιστής της σύνθεσης είναι ο Κιόρογλου.
«Το έπος του Κιόρογλου είναι ένας ηρωικός μύθος που συναντάται στις προφορικές παραδόσεις του Τουρκικού λαού. Ένα πλήθος τραγουδιών και μελωδιών που αφορούν τον Κιόρογλου επιβιώνει στην λαϊκή παράδοση»[107].
Παρά το γεγονός ότι δεν έχουμε ενδείξεις για το ποιός είναι ο στιχουργός, έχει σημασία να σχολιάσουμε το γεγονός ότι είναι από τα λίγα κομμάτια αυτής της περιόδου που ενδύει με την μουσική του ο Τομπούλης που έχουν έστω και κάποια παραπομπή στο Οθωμανικό παρελθόν του. Το ίδιο το θέμα παραπέμπει στην λαϊκη τουρκική μουσική παράδοση αλλά και λέξεις που χρησιμοποιούνται όπως πασάς, αγάς, ζουρνάς, ξαναεμφανίζονται σε μια σύνθεση που και θεματικά και ρυθμικά παραπέμπει σε Οθωμανικές επιρροές.

[107] Οι πληροφορίες προέρχονται από το http: //en.wikipedia.org/wiki/Koroglu (τελευταία πρόσβαση 15/05/2011)

Κιόρογλου

Αγάπιος Τομπούλης


= 210
4
8
επανάληψη από χορωδία
Χάι — χάι — — —

Χορός Κιόρογλου

Αγάπιος Τομπούλης

Χάι Χάι έλα πασά μου έλα , έλα λεβεντιά
του Κιορόγλου τα παληκάρια όλοι στην φωτιά άμαν στη φωτιά
Σφίγγουν τα ζωνάρια τους όλοι για καυγά όλοι για καυγά
Με μια ματιά τους τρέμει όλος ο ντουνιάς, όλος ντουνιάς
Ανανταμ παπαντάμ καπταιν κιορογλου, από μάνα και πατέρα είμαι Κιόρογλου

Χάι Χάι ,έλα πασά μου έλα , έλα λεβεντιά
Έσεις παίξτε το νταούλι κι εγώ το ζουρνά , άιντε βρε κι εγώ το ζουρνά
Με φίδι στο λαιμό του σαν αγάς (?) περνά άιντες σαν αγάς (?) περνά
Πέφτουνε σαν τα ζάρια όλοι στη φωτιά , όλοι στη φωτιά
Ανανταμ παπαντάμ καπταιν κιορογλου, από μάνα και πατέρα είμαι Κιόρογλου

Σμυρνιά, 1953, (Odeon Ελλάδος, αρ. δίσκου: GA-7757)

Α. Σύνθεση Ορχήστρας

Αγάπιος Τομπούλης: Ούτι

Ρόζα Εσκενάζυ, Αγάπιος Τομπούλης, Ταμπάκης, : Φωνή

Άγνωστοι: Κλαρίνο, κρουστό και ξυλόφωνο (ίσως)

Β. Δομή

Η σύνθεση ξεκινά με μια εισαγωγή, ακολουθείται από το Θέμα Α' (πρώτα λόγια) το οποίο εκτείνεται στα μέτρα 14- 31. Το Θέμα Β' που ακολουθεί (31- 42) χρησιμοποιεί συνεχώς ερωτήσεις κι απαντήσεις μεταξύ σόλο φωνής και χορωδίας διάρκειας η κάθεμια ενός ή δύο μέτρων. Το Γ' Θέμα που ακολουθεί δεν περιλαμβάνει επαναλήψεις και αυτούσιο μας οδηγεί ξανά στην εισαγωγή. Μετά την εισαγωγή επαναλαμβάνεται όλη η δομή μια φορά με τα αντίστοιχα λόγια και τελειώνει με το Θέμα Γ'.

Γ.Ρυθμική ανάλυση

Το κρουστο και τα ξύλινα κουτάλια (?) εκτελούν το παρακάτω σχήμα που παραπέμπει σε τσιφτετέλι

Δ. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Δ. 1 Εισαγωγή

Η μελωδία στην εισαγωγή ξεκινά από την βάση εκτελώντας ένα μελωδικό σχήμα με διαστήματα ουσάκ τετραχόρδου στο ντουγκιάχ το οποίο και επαναλαμβάνει μεταφερμένο στο νεβά στα μέτρα 2-4. Χρησιμοποιώντας ένα πεντάχορδο χουσεϊνί από Ντουγκιάχ μεταφέρεται στη βάση απ' όπου και μεταφέρεται στο Χουσεϊνι και χρησιμοποιώντας συνεχώς διαστήματα 3^{ης} μικρής με τη σειρά (μι – σόλ), (ρε φα) (ντο – μι) (σι – ρε) με τετράχορδο ουσάκ ανεβαίνει στο Νεβά και επανέρχεται στο Ντουγκιάχ.

Δ.2 Θέμα Α'

Η μελωδία στο Θέμα Α' αρχίζει στο Νεβά, με τετράχορδο Ουσάκ κατεβαίνει στο Ντουγκιάχ και με διαδοχικές στάσεις στα Σεγκιάχ, Τσαργκιάχ καταλήγει επιμένοντας στο Νεβά. Στη συνέχεια επιστρέφει στο Ντουγκιά για να πέσει στο Ραστ και με πεντάχορδο Ραστ από Ραστκαι με πέρασμα από Ατζέμ να καταλήξει πάλι στο Νεβά. Από εκεί με πάτημα στο Χουσεινί, κατεβαίνει με διαδοχικές στάσεις στο Νεβά,
Εβίτς, Ουσάκ.

Δ.3 Θέμα Β

Το Θέμα Β' ανοίγει στο Νεβά. Ξεκινα με 4χορδο Ουσακ από Ντουγκιά στο Νεβά. Το εύρημα των ερωταπαντήσεων χρησιμοποιείται ως εξής: Η φωνή «ρωτάει» σε μαλακό χρωματικό τετράχορδο στο Νεβά και η χορωδία «απαντάει» με Ουσάκ τετράχορδο στο Ντουγκιάχ. Αυτό επαναλαμβάνεται τρεις φορές κάτι που εγκαθιστά με πρωτότυπο τρόπο όλο το περιβάλλον του μακάμ Κατρσιγιάρ.

Δ. 4 Θέμα Γ

Το Θέμα Γ' κινεται χρησιμοποιώντας ουσιαστικά διαστήματα του μακάμ Ουσάκ. Εισέρχεται στο Νεβά, δείχνει το Τσαργκιαχ και το Σεγκιάχ κατεβαίνοντας προς το Ντουγκιάχ και με περάσματα από Ατζέμ, Χουσεϊνί και Νεβά καταλήγει στο Ντουγκιάχ.

Ε. Ενορχηστρωτικά σχόλια και η θέση του ουτιού στο σύνολο

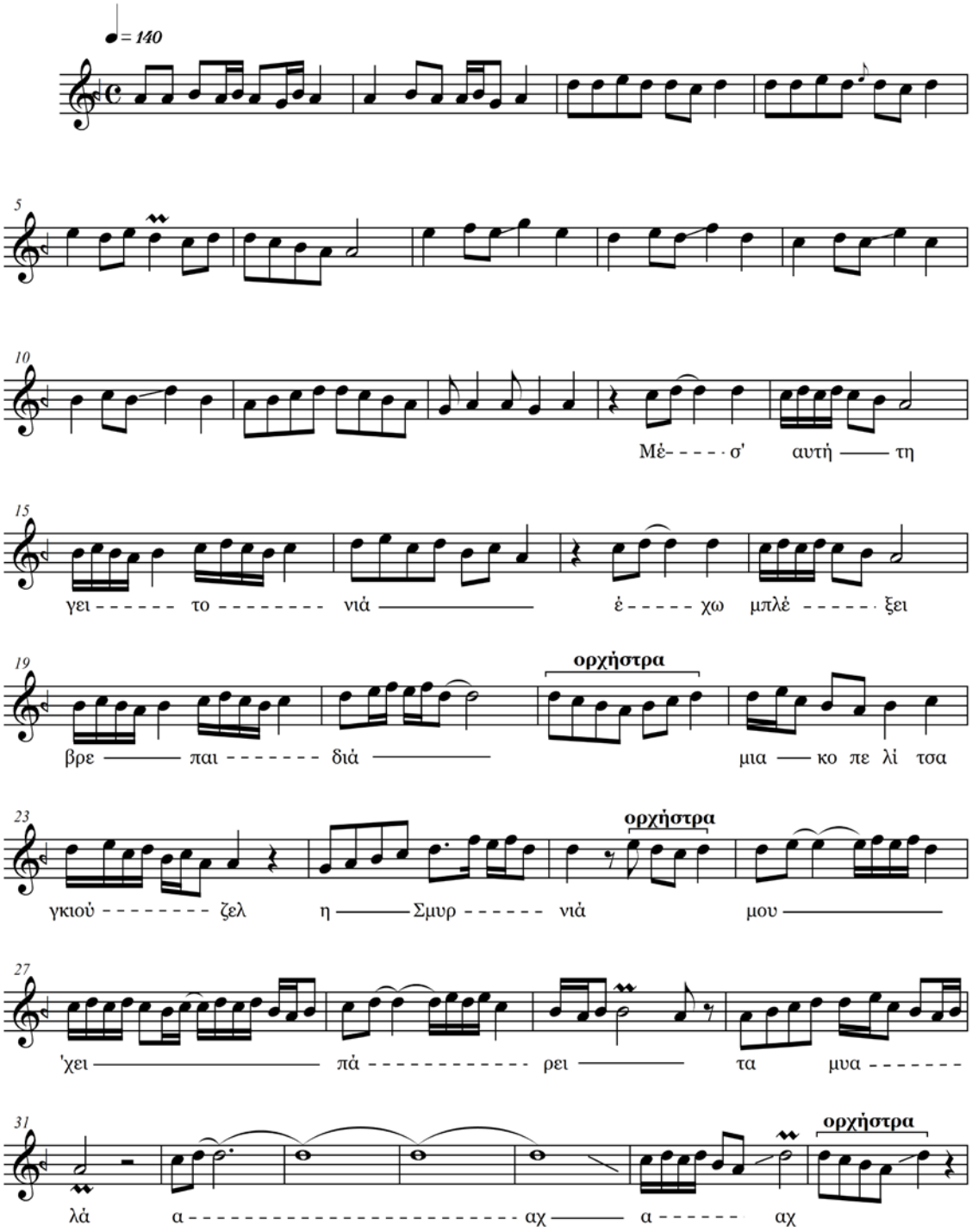
Η συγκεκριμένη ηχογράφηση έχει ιδιαίτερο ενορχηστρωτικό ενδιαφέρον. Είναι η πρώτη σύνθεση στην οποία συναντάμε να «δίνουν» μέτρα τα κρουστά πριν την είσοδο της ορχήστρας. Η χρήση κρουστών και δη των ξύλινων με τον πολύ συγκεκριμένο ηχόχρωμά τους, παραπέμπουν σε ηχογραφήσεις του 1950 που είχαν σαφείς επιρροές από λάτιν ακούσματα. Ο τρόπος με τον οποίο συνδυάζεται το ούτι (που στην συγκεκριμένη ηχογράφηση παίζει με τον ίδιο τρόπο που έπαιζε και στις ηχογραφήσεις πριν την Κατοχή και μάλιστα με πολλά τρέμολο και ρυθμικές μπασοπρίμες πενιές) με τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας είναι πολύ πρωτότυπος και αποτελεί σαφώς μια νεωτεριστική ενορχηστρωτική πρόταση.

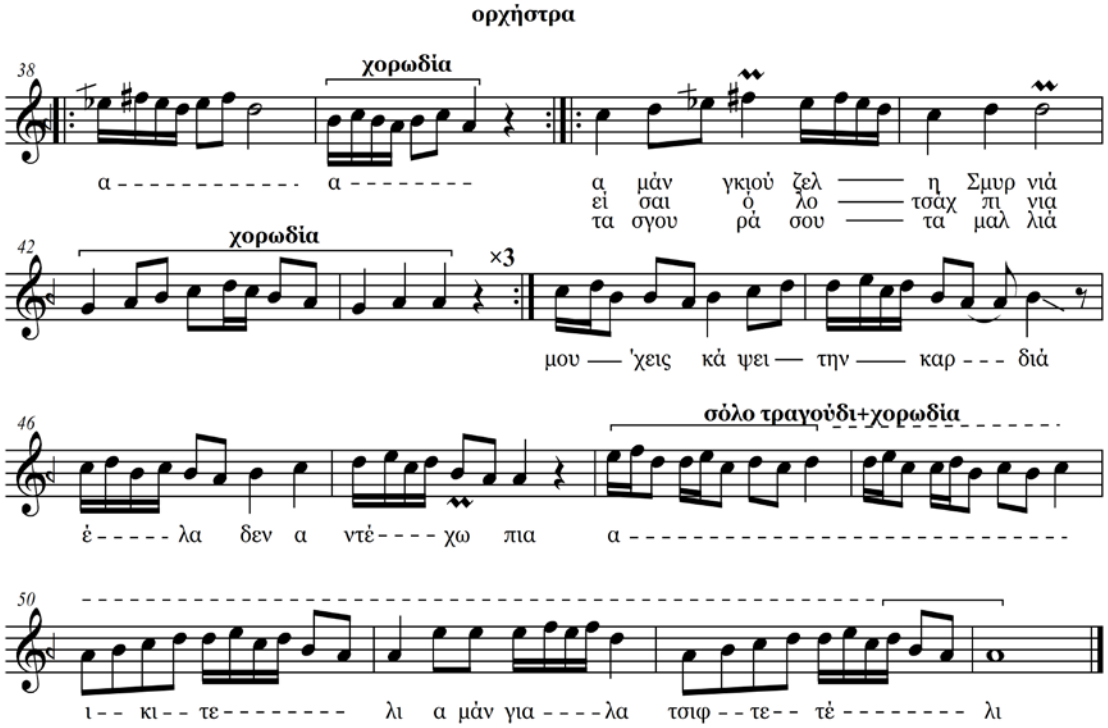
Ζ. Θεματολογία

Και πάλι πρόκειται για ένα θέμα με εξωμουσικές παραπομπές στην καθ'ημάς Ανατολή. Ο τίτλος αλλά και η χρήση τούρκικων λέξεων στο στίχο παραπέμπουν σε τραγούδα του πριν την Κατοχή και δείχνουν ταυτόχρονα και την ελευθερία μετά την Μεταξική λογοκρισία.

Σμυρνιά

Αγάπιος Τομπούλης





Μες σ' αυτήν τη γειτονιά
έχω μπλέξει βρε παιδιά
μια κοπελίτσα γκιουζέλ, η σμυρνιά
μου' χει πάρει τα μυαλά

Αχ , αχ , αχ , αχ
αμάν γκιουζελ η σμυρνιά (σόλο)
ben calyim (?) .... (χορωδία)
είσαι όλο τσαχπινιά (σόλο)
είσαι όλο τσαχπινιά (χορωδία)
τα σγουρά σου τα μυαλά(σόλο)
kizim (?)... (χορωδία)
Μου 'χεις κάψει την καρδιά
Έλα δεν αντέχω πια
Αχ, ικι τέλι τσιφτετέλι

Θα μεθύσω μια βραδιά
Για χατίρι σου βρε σμυρνια
Και θα ρθω στη γειτονιά
Θα χαλάσω το ντουνιά

***Θέλω απόψε να γλεντήσω,* 1954, (Odeon Ελλάδος, αρ. δίσκου:GA- 7823, ανατύπωση LIBERTY Αμερικής 200)**

Α. Σύνθεση Ορχήστρας

Αγάπιος Τομπούλης: Ούτι, Κλαρίνο:, Βιολί:, Κιθάρα:,

Φωνές: Μαίρη Τζανέτ, Χρυσαυγή Τράκα (πρόκειται μάλλον για ψευδώνυμο της Χρυσαυγής Τομπούλη την οποία και αναγνωρίζουμε), Γιώργος Ζάννος

Β. Δομή

Η σύνθεση ξεκινά με την εισαγωγή η οποία αποτελείται από 4 μέτρα. Τα μέτρα 3- 4 επαναλαμβάνονται μετά από το τέλος της έκθεσης όλης της δομής και επαναλαμβάνονται μετά την έκθεση για 2^{η} φορά της δομής για finale. Το Θέμα Α' που ακολουθεί αποτελείται από τα μέτρα 5-6, το τελευταίο μάλιστα επαναλαμβάνεται από την χορωδία. Ακολουθεί γέφυρα και το Θέμα Β' που ακολουθεί την ίδια δομή με το Θέμα Α'. Ακολουθεί γέφυρα που εκτελείται από την φωνή και το Γ' Θέμα που αποτελείται απο τα μέτρα 11-14.

Μετά το Γ' Θέμα, η επανάληψη γίνεται όπως περιγράφηκε παραπάνω.

Γ. Ρυθμική ανάλυση

Πρόκειται για καρσιλαμά με χωρισμό όπως φαίνεται παρακάτω που εκτελείται χωρίς παραλλαγές από την κιθάρα

Δ. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Δ.1 Εισαγωγή

Η μελωδία στην εισαγωγή ξεκινά από το Νεβά και κινείται με μαλακο χρωματικό τετράχορδο μέχρι το Γκερντανιέ. Στέκεται διαδοχικά στο Σεγκιάχ και στο Χισάρ. Ανεβαίνει μέσω Εβίτς στο Μουχαγιέρ και γυρναει λύνοντας το μαλακό χρωματικό μέσω Χουσεϊνί στο Σεγκιάχ γύρω από το οποίο κινείται με τρίχορδο Σεγκιάχ.

Δ.2 Θέμα Α.

Η μελωδία κινείται από το Νεβά μέχρι το Μουχαγιέρ με ένα Ράστ πεντάχορδο στο Νεβά και γυρνάει στο Νεβά με Ατζέμ και ξαναγυρνάει στο Γκερνανιέ όπου και στέκεται παραπέμποντας σε Ραστ περιβάλλον.

Δ.3 Γέφυρα Α και Θέμα Β'

Η γέφυρα χρησιμοποιώντας εναλλακτικά το Εβίτς και το Ατζέμ κατεβαίνει μέχρι το Σεγκιάχ. Από εκεί άμεσα πηγαίνει στο νεβά όπου και πάλι δείχνει ένα μαλακό χρωματικό τετράχορδο και πάλι μέσω Γκερντανιέ και Ατζέμ καταλήγει στο Σεγκιάχ δείχνοντας ένα τρίχορδο Σεγκιάχ.

Δ.4 Γεφυρα Β και Θέμα Γ' (Ρεφρέν)

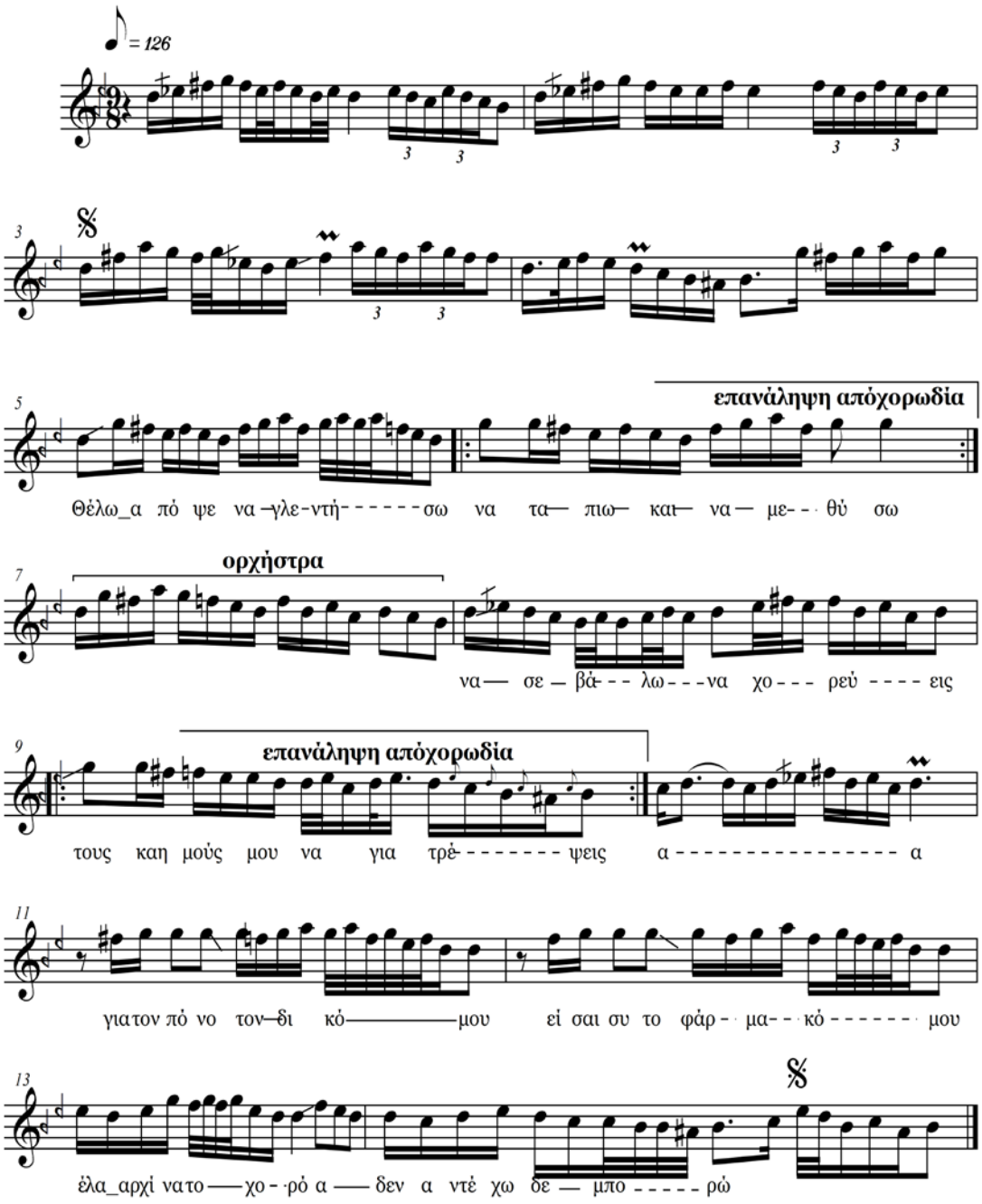
Η γέφυρα δείχνοντας και πάλι ένα μαλακό χρωματικό τετράχορδο από Νεβά μας οδηγεί στο Θέμα Γ στο οποίο εγκαθίσταται ένα Ουσάκ τετράχορδο / Χουσεϊνι πεντάχορδο πάνω στο Νεβά (με έλξη στο Χουσεϊνί) για δύο μέτρα. Έπειτα, με πάτημα στο Χουσεϊνί γυρνάει στο Νεβά και τελικά στο Σεγκιάχ με τρίχορδο Σεγκιάχ

Ε. Ενορχηστρωτικά σχόλια και ο ρόλος του ουτιού

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν το μοιρασμα των ρόλων των οργάνων στην εισαγωγή και οι ερωταποκρίσεις/απαντήσεις της χορωδίας στη σόλο φωνή η οποία απαντάται όπως προκύπτει από τις παραπάνω αναλύσεις σε πολλές από τις ηχογραφήσεις του Τομπούλη αυτήν την εποχή.

Θέλω απόψε να γλεντήσω

Αγάπιος Τομπούλης


= 126
3
3
3

Θέλω απόψε να γλεντήσω

Αγάπιος Τομπούλης

Θέλω απόψε να γλεντήσω
να τα πιω και να μεθύσω (1η φορά σόλο, 2η χορωδία)
Να σε βαλω να χορέψεις
τους καημούς μου να γιατρέψεις (1η φορά σόλο, 2η χορωδία))
Αα αχ,
Για τον πόνο τον δικό μου
είσαι συ το φάρμακό μου
Έλα αρχίνα το χορό
Αχ, δεν αντέχω δε μπορώ
Θέλω απόψε να χορεύεις
κι ότι θέλεις να γυρεύεις (1η φορά σόλο, 2η χορωδία)
Να κουνιέσαι να τα σπάω
να λυγιέσαι να τα χάνω(1η φορά σόλο, 2η χορωδία)
Αα, αχ
Για τον πόνο....
Θελω να σε ιδώ να λιώνεις
να μεθάς και να λιγώνεις (1η φορά σόλο, 2η χορωδία)
Και γω μόνος σαν πασάς
να σε βάζω να τα σπάς (1η φορά σόλο, 2η χορωδία)
Αα, αχ
Για τον πόνο....

***Σήμερα είσαι αύριο δεν είσαι,* 1955, (Odeon Ελλάδος, αρ. Δίσκου:GA- 7873)**

Α. Σύνθεση ορχήστρας

Αγάπιος Τομπούλης: Ούτι,

Φωνές: Χρυσαυγή Τομπούλη, Στέλιος Σουγιουλτζής, (Παπάζογλου?)

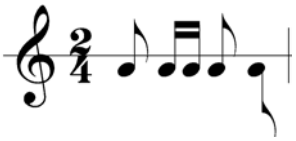
Άγνωστοι: Κλαρίνο Κιθάρα

Β. Ανάλυση Δομής

Πρόκειται για μια απ΄τις πολύ απλές συνθέσεις του Αγάπιου Τομπούλη που δείχνει σαφώς και την αλλαγή στην συνθετική του πορεία. Έτσι, έχουμε μια οχτάμετρη εισαγωγή η οποία ακολουθείται από το Θέμα Α (πρώτα λόγια) και μια ανταπόκριση. Στη συνέχεια έχουμε ένα δεύτερο τετράμετρο θέμα (Θέμα Β) που επαναλαμβάνεται και τέλος ένα τρίτο θέμα (Θέμα Γ) το οποίο αποτελεί και το ρεφρέν. Στην συγκεκριμένη ηχογράφηση υπάρχει και ένας «τύπου μανέ» αυτοσχεδιασμός από την Χρυσαυγή, ρεφρέν, εισαγωγή και φινάλε.

Γ. Ρυθμική ανάλυση

Η κιθάρα εκτελεί το ακόλουθο σχήμα



Δ. Τροπική ανάλυση[108]

Δ.1. Εισαγωγή

Η μελωδία ξεκινά επιμένωντας στο Χουσεϊνί και χρησιμοποιώντας ένα πεντάχορδο Χιτζάζ από το Ντουγκιάχ και ένα τετράχορδο Μπουσελικ από Νεβά, σταδιακά

[108] Συνολικά, θα μπορούσαμε να εντάξουμε το κομμάτι και στο μακάμ ουζάλ (λόγω της επιμονής στο Χουσεινί) και στο μακάμ Χουμαγιούν (λόγω της επιμονής στο Νεβά) αλλά και στο Ζιρκιουλελί Χιτζαζ λόγω της επιμονής στην χρήση της βαθμίδας Ζίργκιουλε κάτω από το Ντουγκιάχ.

κατεβαίνει προς τη βάση κάνοντας στάσεις στο χιτζάζ και στο νεβά κυρίως. Για να καταλήξει χρησιμοποιεί την βαθμίδα Ζιργκιουλέ.

Δ.2. Θέμα Α'

Και πάλι η μελωδία επιμένει στο Χουσεινί και στο Ατζέμ δείχνοντας παροδικά και το Γκερντανιέ.

Η ανταπόκριση κινείται στην ίδαι περιοχή και στέκεται στο οξύ κιουρντί.

Δ.3. Θέμα Β

Εδώ η μελωδία δείχνει το Νεβά και κατεβαίνει προς το Ραστ χρησιμοποιώντας ένα πεντάχορδο Νικρίζ. Στη συνέχεια δείχνει πάλι το Νεβά και καταλήγει από εκεί με τετράχορδο Χιτζάζ στο Ντουγκιάχ. Η ανταπόκριση κινείται από Νεβά ως Ντουγκιάχ με τετράχορδο Χιτζάζ

Δ.4 Θέμα Γ' (Ρεφρέν)

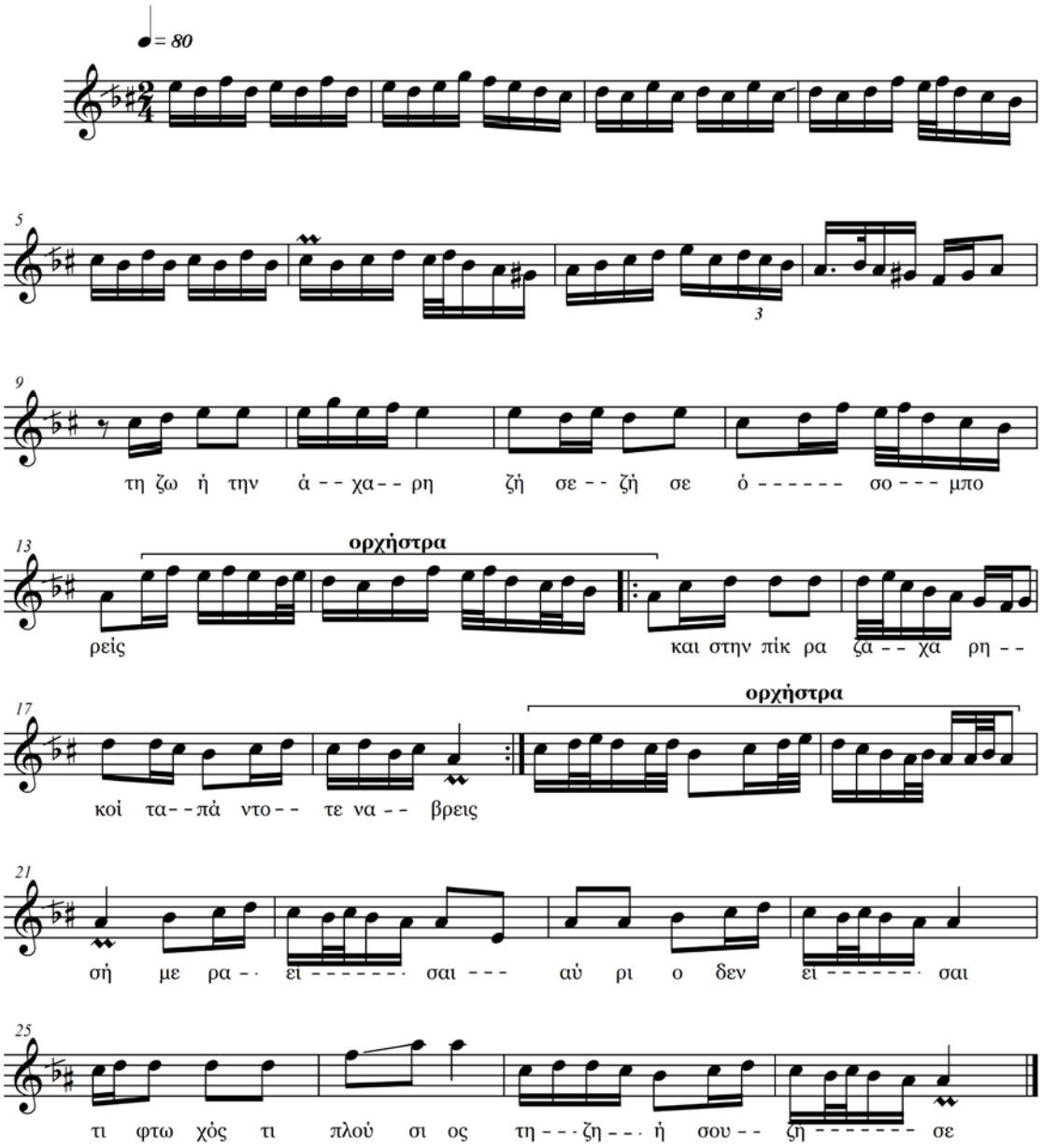
Εδώ η μελωδία ανοίγει στο Νεβά και κάνει συνεχώς καταλήξεις πίσω στο Ντουγκιά (μέτρα 11-12) Από το Ντουγκιά δείχνει Νεβά και μέσω Ατζέμ με πέταγμα το Μουχαγιέρ για να γυρίσει κατευθείαν στο Νεβά και τελικά με τετράχορδο Χιτζάζ να καταλήξει στο Ντουγκιάχ.

Ε. Ενορχηστρωτικά σχόλια και ο ρόλος του ουτιού

Ήδη από την εισαγωγή καταλαβαίνουμε πως κύριο ρόλο στην ηχογράφηση έχει το κλαρίνο και η κιθάρα. Το ούτι έχει εντελώς δευτερεύοντα ρόλο που περιορίζεται στην ερμηνεία της μελωδίας. Χαρακτηριστικές είναι και εδώ οι επαναλήψεις μέρους του στίχου όπως και σε άλλες σύχρονες συνθέσεις του. Αυτό που έχει ενδιαφέρον σ' αυτήν την ηχογράφηση είναι το μέρος (2' 14 – 2' 35). Κι αυτό γιατί ενώ συνολικά πρόκειται για ένα από τα δημοτικοφανή τραγούδια του Τομπούλη, η ένταξη μανέ και μάλιστα πάνω στο συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα αλλά και στο συγκεκριμένο μελωδικό μοτίβο που μοιάζει με τους σμυρναίικους μανέδες (μανές καληνυχτιάς κ.λπ.) των αρχών του 20^{ου} αιώνα, αποτελεί εναν πολύ ιδιαίτερο νεωτερισμό. Εντάσσοντας τον αμανέ, που από καιρό έχει εξαφανιστεί, σε νεώτερου ύφους συνθέσεις, αφενός τους προσδίδει νοσταλγία αφετέρου δείχνει έναν τρόπο ένταξης στοιχείων του μουσικού του παρελθόντος μέσα σε συνθέσεις του παρόντος.

Σήμερα είσαι αύριο δεν είσαι

Αγάπιος Τομπούλης



Σήμερα είσαι αύριο δεν είσαι

Αγάπιος Τομπούλης

Τη ζωή την άχαρη, ζήσε ζήσε όσο μπορείς
Και στην πίκρα ζάχαρη κοίτα πάντοτε να βρείς (1η φορά σόλο, 2η χορωδία)
Σήμερα είσαι αύριο δεν είσαι τι φτωχός τι πλούσιος τη ζωή σου ζήσε
Όπως έρθει πέρνα την την παλιόπαλιο ζωη
Γλεντα τηνε χόρεψε ως την στερνή σου την πνοή (1η φορά σόλο, 2η χορωδία)
Σήμερα είσαι αύριο δεν είσαι τι φτωχός τι πλούσιος τη ζωή σου ζήσε
Όπου βρίσκεις τη χαρά, άρπαξέ τηνε γερά
Σ'αυτό τον παλιοντουνιά ζεις μονάχα μια φορά (1η φορά σόλο, 2η χορωδία)

***Ο τσέλιγκας κι η Διαμαντούλα,* 1956, (Odeon Ελλάδος, αρ. Δίσκου: GA- 7914)**

Α. Σύνθεση ορχήστρας

Αγάπιος Τομπούλης: Ούτι, Κλαρίνο, Βιολί, Κιθάρα, κρουστό

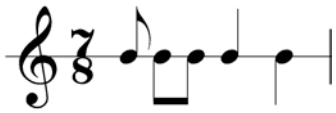
Φωνές: Χρυσαυγή Τομπούλη, Στέλιος Σουγιουλτζής

Β. Ανάλυση Δομής

Η συγκεκριμένη σύνθεση είναι δομικά από τις πιο περίπλοκες του Αγάπιου Τομπούλη. Ξεκινά με μια οχτάμετρη εισαγωγή. Το Θέμα Α' (τετράμετρο) αποτελείται απο δύο μέρη εκ των οποίων το δεύτερο μέρος (μέτρα 11-12) επαναλαμβάνεται. Το Θέμα Β' (τετράμετρο) επαναλαμβάνεται όλο δύο φορές με μια μικρή παραλλαγή την δεύτερη φορά στο τελευταίο μέτρο του (μέτρο 17). Ακολουθεί το Θέμα Γ' (οχτάμετρο) που αποτελείται από δύο μερη εκ των οποίων το δεύτερο επαναλαμβάνεται (25-26). Στη συνέχεια υπάρχει το Θέμα Δ' (έξι μέτρα) και στη συνέχεια το Ρεφρέν (οκτάμετρο). Ακολουθεί επανάληψη όλης της δομής, ταξίμι κλαρίνο (10 μέτρα) ξανά Ρεφρέν και μέρος της εισαγωγή παραλλαγμένο για φινάλε

Γ. Ρυθμική ανάλυση

Η κιθάρα και το κρουστό εκτελούν το παρακάτω ρυθμικό σχήμα. Στο ταξίμι η κιθάρα χρησιμοποιεί εμπλουτισμένη παραλλαγή αυτού.



Δ. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Δ.1 Εισαγωγή

Η μελωδία στην εισαγωγή ξεκινά κινούμενη από το Μουχαγιέρ καθοδικά προς το Νεβά με διαστήματα μαλακού χρώματος πανω στο Νεβά. Στέκεται στο Τσαργκιάχ και μετά από Νεβά ανεβαίνει στο Μουχαγιέρ και έπειτα χρησιμοποιεί ένα τρίχορδο Κιουρντί από Μουχαγιέρ. Με πτώση στο Τσαργκιάχ πετάγεται στο Γκερντανιέ και με πάτημα στο Μουχαγιέρ κατεβαίνει στο ουσάκ και μετά στο Ντουγκιάχ. Κι εδώ όπως και σε άλλες συνθέσεις του, ο Αγάπιος Τομπούλης γράφει μια εισαγωγή που περιγράφει σαφώς το μακάμ μέσα στο οποίο θα κινηθεί.

Δ.2 Θέμα Α'

Στο Θέμα Α' η μελωδία μπαίνει στο Νεβά, δείχνει το μαλακό χρώμα μέχρι το Εβίτς και μετά στέκεται στο Τσαργκιάχ

Δ.3. Θέμα Β'

Στο Θέμα Β΄ η μελωδία κινείται γύρω από το οξύ Χισάρ, κατεβαίνει στο Ντουγκιάχ με τετράχορδο Ουσάκ και στην Α' επανάληψη ξαναδείχνει Νεβά ενώ στην δεύτερη καταλήγει στο Ντουγκιάχ με διαστήματα Ουσάκ.

Δ.4 Θέμα Γ'

Στο Θέμα Γ' η μελωδία μπαίνει στο Νεβά και επιμένει εκεί. Στη συνέχεια δείχνοντας το μαλακό χρώμα μέχρι το Εβίτς γυρνάει στο Ντουγκιάχ. Στη συνέχεια κινείται γύρω απο το Τσαργκιάχ δείχνοντας το μαλακό χρώμα μέχρι το Γκερντανιέ και τελικά στέκεται στο Τσαργκιάχ.

Δ.5 Θέμα Δ'

Στο Θέμα Δ' η μελωδία αρχικά στέκεται στο Νεβά και απευθείας πηγαίνει στο Ντουγκιάχ, από κει στο Ράστ και κατευθείαν στο Χουσεινί και μετά κινείται μέχρι το Ντουγκιάχ, στέκεται στο Τσαργκιάχ και καταλήγει στο Ντουγκιάχ με διαστήματα Ουσάκ.

Δ.6 Ρεφρέν

Η μελωδία στο Ρεφρέν ξεκινάει στο Νεβά, και στέκεται στο Τσαργκιάχ γυρω από το οποίο και επιμένει δείχνοντας το οξύ Χισάρ. Ακολούθως κάνει στάση στο Νεβά και μετά συνεχώς στο Ντουγκιάχ στο οποίο και πέφτει τελικά με τετράχορδο Ουσάκ από Νεβά.

Ε. Ενορχηστρωτικά σχόλια και η θέση του ουτιού.

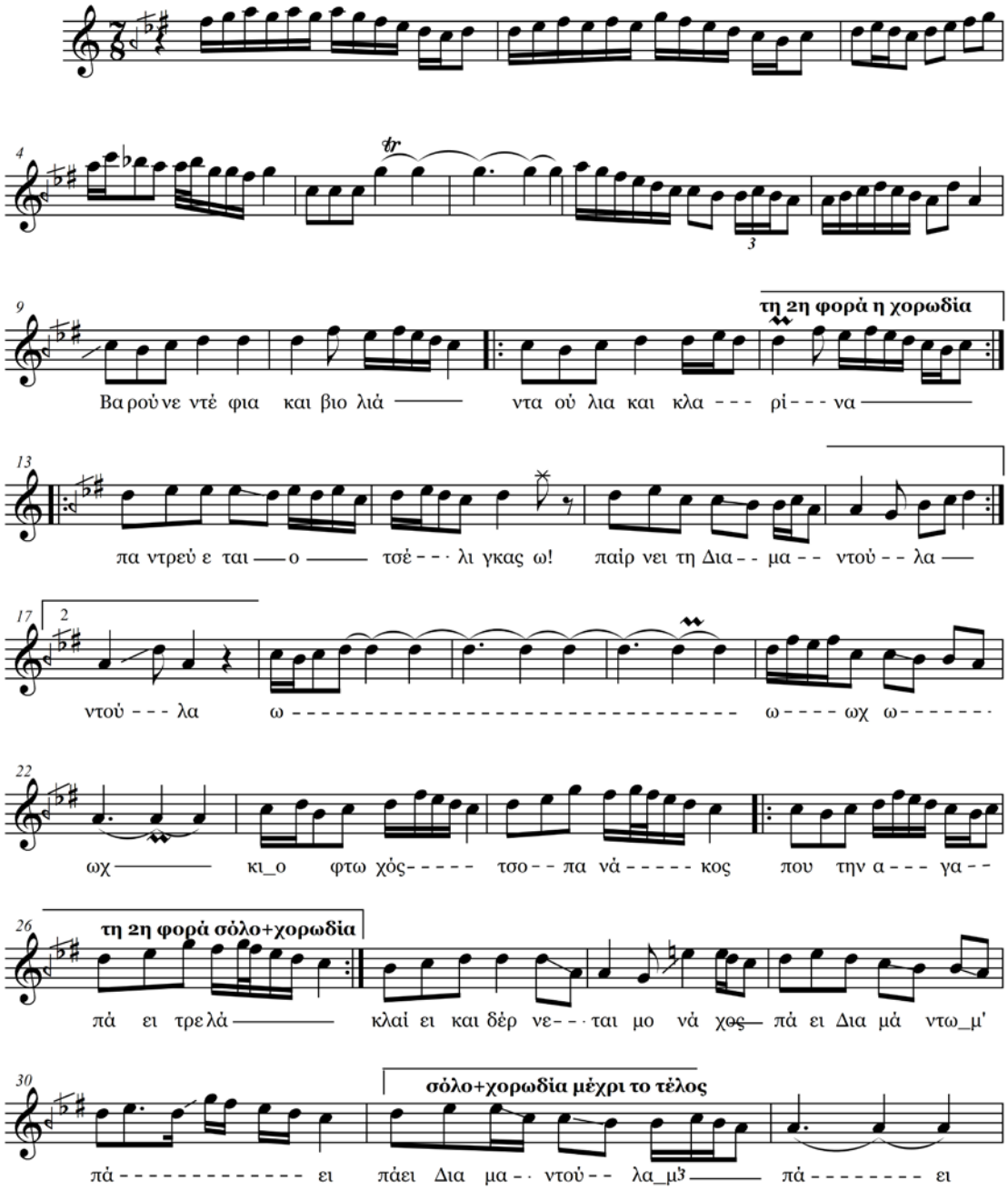
Ο ρόλος του ουτιού είναι κι εδώ περιορισμένος στην εκτέλεση της μελωδίας μαζί με το βιολί και το κλαρίνο. Τον λόγο στη συνοδεία τον έχει η κιθάρα και το κρουστό που βλέπουμε πως συνηθίζει να το χρησιμοποιεί στις συνθέσεις του αυτής της περιόδου.

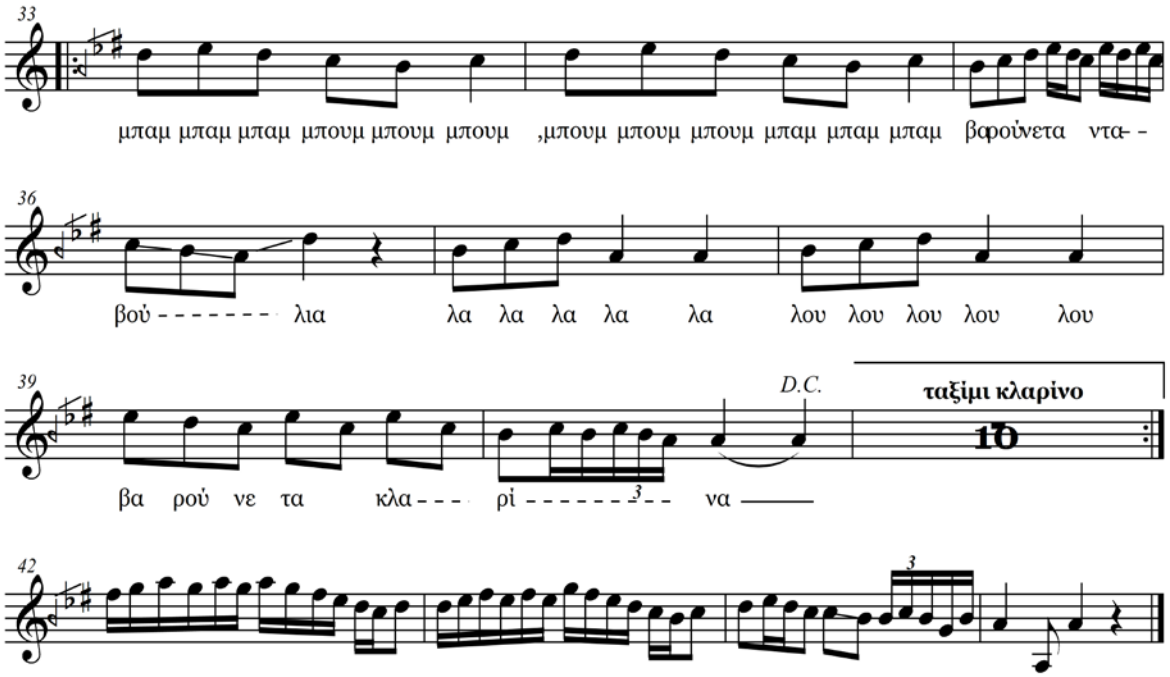
Η συγκεκριμένη σύνθεση ουσιαστικά αποτελεί μια από τις πιο, αν όχι την πιο περίπλοκη θεματικά σύνθεσή του. Παρά το γεγονός ότι και η θεματολογία και η χρήση κλαρίνου και ο ρυθμός (7/8) παραπέμπουν σε «δημοτικό» ύφος, τα έξι διαφορετικά θέματα με τον τρόπο που εκτίθενται και επαναλαμβάνονται κάθε άλλο παρά σε ένα απλό καλαματιανό μας παραμπέμπουν. Η πλοκή των θεμάτων και η συνεχής εναλλαγή τους, δημιουργεί σε συνδυασμό με τον στίχο μια κινηματογραφική αίσθηση. Εδώ πρέπει να λάβουμε υπόψιν μας το γεγονός πως ο ίδιος ο Αγάπιος Τομπούλης την συγκεκριμένη εποχή φαίνεται να

έχει πολλές συμμετοχές σε ταινίες φουστανέλας, κάτι που φαίνεται να τον εμπνέει. Η θεματολογία στον στίχο άλλωστε παραπέμπει άμεσα σε ταινίες αυτού του είδους: ο ανεκπλήρωτος έρωτας του τσέλιγκα και της Διαμαντούλας που καταλήγει στην αυτοκτονία της τελευταίας για να αποφύγει τον γάμο με αυτόν που έχει ήδη επιλέξει η οικογένειά της γι' αυτήν. Παρ' όλα αυτά, δεν επιλέγει να γράψει ένα απλό και χωρίς πλοκή καλαματιανό: γράφει με βάση τα παλιά του πρότυπα (βλ. «Φέρτε μπύρες») και ουσιαστικά «σκηνοθετεί» μια ταινία φουστανέλας μέσα σε μια σύνθεσή του, αποδεικνύοντας τα αντανακλαστικά του και τελικά την τεράστια ευελιξία του ως συνθέτη που μπορεί να κινηθεί με μεγάλη επιτυχία σε πληθώρα ιδιωμάτων.

Ο Τσέλιγκας κι η Διαμαντούλα

Αγάπιος Τομπούλης





Βάρουνε ντέφια και βιολιά
Λαούτα και κλαρίνα (1η φορά: σόλο 2η φορά: χορωδία)

Πάντρευεται ο τσέλιγκας, ω!
Παίρνει τη Διαμαντούλα (*2)

Ω, ω , ωχ, ωχ
Κι ο φτωχός ο τσομπανάκος
Που την αγαπά τρελά (1η φορά: σόλο 2η φορά: χορωδία)
Κλαεί και δέρνεται μονάχος
Πάει η Διαμάντω μ' πάει, πάει Διαμαντούλα μ' πάει (χορωδία μαζί με σόλο)

Μπαμ μπαμ μπαμ μπουμ μπουμ μπουμ
Μπουμ μπουμ μπουμ μπαμ μπαμ μπαμ
Βαρούνε τα νταούλια
Λά λα λα λα λα λα λου λου λου λου λου
Βαρουνε τα κλαρινα (σόλο και 2η φωνή όλο το ρεφρέν)

Μα η Διαμάντω παρατά
γαμπρό παππά κουμπάρο (1η φορά: σόλο 2η φορά: χορωδία)

Στη ρεματιά γκρεμίζεται, ω!
Πάντρευεται το Χάρο (*2)

Ω, ω , ωχ , ωχ
Κι ο φτωχός ο τσομπανάκος
Που την αγαπάει τρελά (1η φορά: σόλο 2η φορά: χορωδία)
Κλαίει και λέει με την φλογέρα
Πάει η Διαμάντω μ' πάει, πάει Διαμαντούλα μ' πάει (χορωδία μαζί με σόλο)

Μπαμ μπαμ...

***Μαριγούλα Μαριγώ*, 1957, (Odeon Ελλάδος, αρ. Δίσκου: GA- 7940)**

Α. Σύνθεση ορχήστρας

Ακκορντεόν, κιθάρα, μπουζούκι (2?)

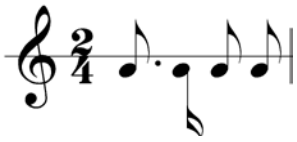
Φωνές: Χρυσαυγή Τράκα, Βούλα Γκίκα, Στέλιος Σουγιουλτζής

Β. Ανάλυση Δομής

Στην συγκεκριμένη εκτέλεση, η δομή της σύνθεσης είναι εντελώς πρωτότυπη. Ξεκινά με την (οχτάμετρη) εισαγωγή την οποία ακολουθεί ταξίμι από το ακκορντεόν με συνοδεία από την κιθάρα(δεκατέσσερα μέτρα). Μετά το ταξίμι, ακολουθεί το ρεφρέν (οκτώ μέτρα). Μετά το ρεφρέν έχουμε το Θέμα Α (μέτρα 18 – 25) το οποίο περιλαμβάνει δύο μέρη εκ των οποίων το ένα (μέτρα 22-25) επαναλαμβάνεται. Ακολουθεί το Θέμα Β' (μέτρα 26 -34) με δομή ίδια με το Θέμα Α'. Ακολουθεί το Ρεφρέν και επαναλαμβάνεται όλη η δομή άλλες δυο φορές. Για τ ο φινάλε παίζεται η εισαγωγή.

Γ. Ρυθμική ανάλυση

Η κιθάρα εκτελεί σταθερά το παρακάτω ρυθμικό σχήμα.



Δ. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης[109]

Δ.1 Εισαγωγή

Στην εισαγωγή η μελωδία κινείται αρχικά από Ραστ μέχρι Τσαργκιάχ κι από Νεβά στο Ντουγκιάχ, χρησιμοποιώντας διαστήματα Ράστ πενταχόρδου. Στην συνέχεια στέκεται στο Τσαργκιάχ κι από κεί ανεβαίνει με τετράχορδο χιτζάζ στο Νεβά, ως το Γκερντανιέ

[109] Σημαντικό είναι να τονίσουμε εδώ ότι η ερμηνεία των οργάνων δεδομένης της φύσης τους (ακκορντεόν, μπουζούκι) δεν αποδίδει επακριβώς τα μικροδιαστήματα που απεικονίζονται στην παρτιτούρα. Παρ' όλα αυτά επιλέγουμε να κινηθούμε και να καταγράψουμε με βάση το σύστημα των μακάμ γιατί η μελωδία παραπέμπει σαφώς εκεί.

για να καταλήξει με τετράχορδο Ουσάκ στο Ντουγκιάχ (ερμηνευμένο ισοσυγκερασμένα).

Δ.2 Ρεφρέν

Το Ρεφρέν έχει αντίστοιχη μελωδική συμπεριφορά με την εισαγωγή.

Δ.3 Θέμα Α'

Στο Θέμα Α' η μελωδία κινείται χαρακτηριστικά ανάμεσα στο Νεβά και Ντουγκιάχ αγνοώντας αρχικά τις ενδιάμεσες νότες και ακολούθως με διαστήματα Ουσάκ τετραχόρδου καταλήγει από το Νεβά στο Ντουγκιάχ έχοντας δέιξει παροδικά και Ατζέμ.

Δ.4 Θέμα Β'

Στο Θέμα Β΄η μελωδία στέκεται στο Νεβά και δείχνοντας την βαθμίδα χισάρ, ανεβαίνει ως το Γκερντανιέ και παροδικά στο Μουχαγιέρ έχοντας ολοκληρωσει έν ατετράχορδο Χιτζάζ από Νεβά. Τέλος, καταλήγει με ερμηνεία Ουσάκ στο Ντουγκιάχ.

Συνολικά, μπορούμε να μιλήσουμε για μια ισοσυγκερασμένη ερμηνεία του μακάμ Καρτσιγιάρ.

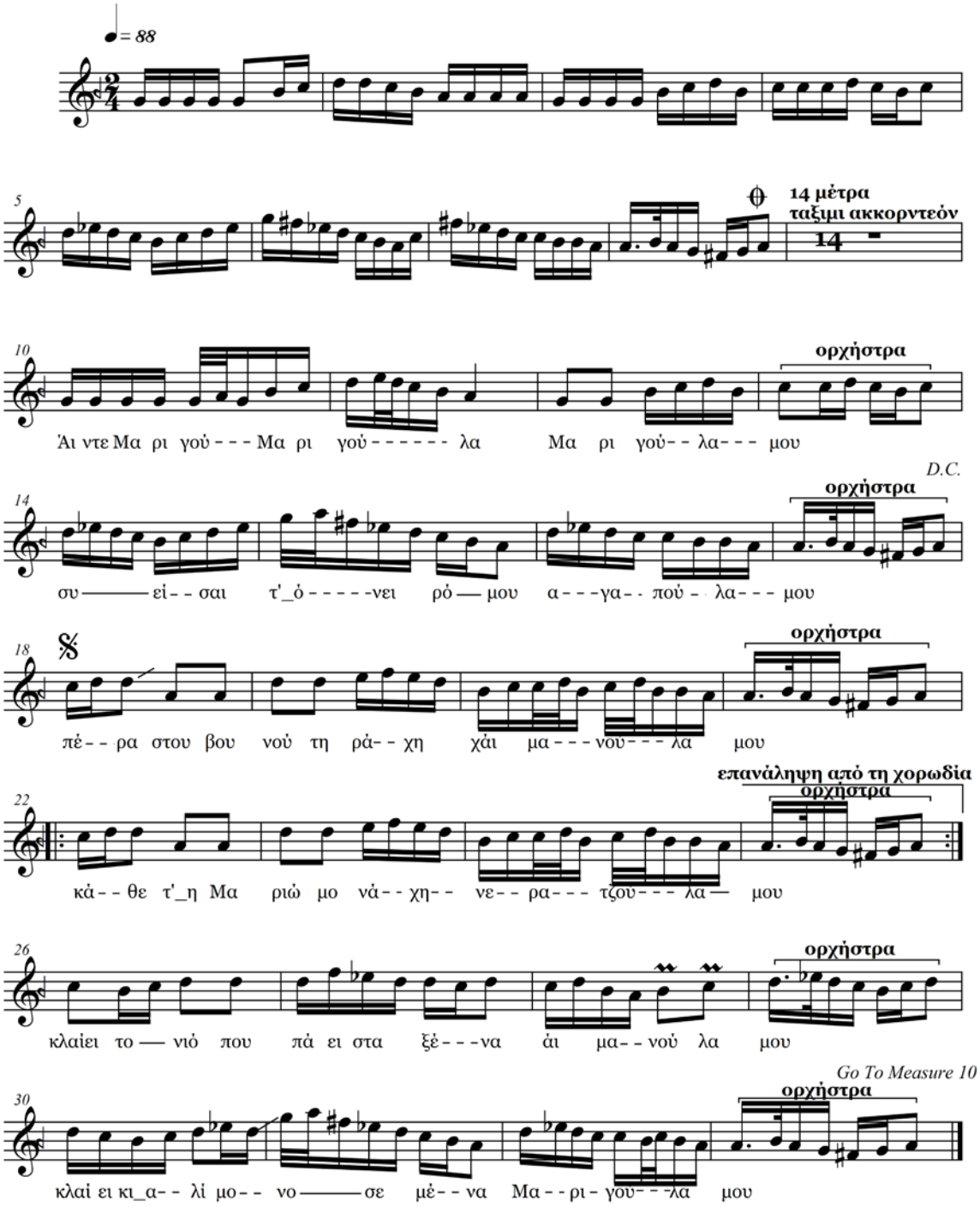
Ε. Ενορχηστρωτικά, υφολογικά σχόλια και η θέση του ουτιού στο σύνολο.

Αποτελώντας μία από τις τελευταίες ηχογραφημένες συνθέσεις του, η « Μαριγούλα Μαριγώ» είναι εντελώς ενδεικτική των αλλαγών στο ύφος του Αγάπιου Τομπούλη που έλαβαν χώρα στα μέσα της δεκαετίας του 1950. Οργανολογικά, παρατηρούμε πως το ούτι απουσιάζει εντελώς και την θέση του έχει πάρει το μπουζούκι. Είναι η πρώτη σύνθεσή του στην οποία το ούτι δεν έχει ούτε καν συνοδευτικό ρόλο. Η πρωτοκαθεδρία του μπουζουκιού, η αρμονική συνοδεία της κιθάρας, το χαρακτηριστικό ύφος του ακκορντεόν (που παραπέμπει στα ινδοπρεπή της εποχής) μας δείχνουν με σαφήνεια την επίδραση που είχε η κυριαρχία του «λαϊκο- δημοτικού» ύφους που επικρατούσε στη μουσική βιομηχανία την εποχή εκείνη. Ενορχηστρωτικά, χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο είναι χωρισμένοι οι ρόλοι των οργάνων. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις ερωταποκρίσεις μεταξύ ακκορντεόν και μπουζουκιών στην διάρκεια της δεύτερης εισαγωγής καθώς και την πλήρη απουσία του ακκορντεόν στην διάρκεια του κουπλέ. Οι πολλές επαναλήψεις από χορωδία και πάλι δεν λείπουν. Δομικά, μιλάμε σαφώς για λιγότερα και λιγότερο πολύπλοκα θέματα. Παρ' όλα αυτά, το στήσιμο της δομής είναι πολύ ιδαίτερο αφού μετά την έκθεση της εισαγωγής ακούγεται ταξίμια και μετά το Ρεφρέν, κάτι εντελώς πρωτότυπο για τις συνθέσεις του μέχρι τότε. Διαστηματικά, ενώ υπονοείται μακαμικό περιβάλλον, η ανάπτυξη του μακάμ δεν γίνεται με τον αναλυτικό

τρόπο της πρώτης περιόδου. Θεματολογικά, αποτελεί κι αυτή μέρος της σειράς των εμπνευσμένων από την «βουκολική» ζωή συνθέσεών του.

Μαριγούλα Μαριγώ

Αγάπιος Τομπούλης



Μαριγούλα Μαριγώ

Αγάπιος Τομπούλης

Άιντι Μάρι- Μαριγούλα, Μάριγουλα μου
Σύ εισαι τ' όνειρο αγαπούλα μου

Πέρα στου βουνού τη ράχη , χάι μανούλα μου
Κάθετ' η Μαριώ μονάχη, νεραντζούλα μου (σόλο)
Κάθετ' η Μαριώ μονάχη, νεραντζούλα μου (χορωδία)

Κλαίει το νιο που πάει στα ξένα, χάι μανούλα μου
Κλαίει κι αλοιμονό σε μένα, Μαριγούλα μου

Άιντι Μάρι- Μαριγούλα, Μάριγουλα μου
Σύ εισαι τ' όνειρο αγαπούλα μου

Και κουνιόταν το τσεμπέρι, χάι μανούλα μου
Όπως φύσαγε τ αγέρι, νεραντζούλα μου
Όπως φύσαγε τ αγέρι, νεραντζούλα μου

Κι ακουσε που της μιλούσε , χάι μανούλα μου
Κάποιος που την αγαπούσε , Μαριγούλα μου

Άιντι Μάρι- Μαριγούλα, Μάριγουλα μου
Σύ εισαι τ' όνειρο αγαπούλα μου

Πάει ο νιός που ειναί στα ξένα, χάι μανούλα μου
Πάει κι αλοίμονο σε μένα Μαριγούλα μου

Στην αγκάλη τς (?)' άλλου γέρνεις , χάι μανούλα μου
Με χαρά κι αυτός σε παίρνει, Μαριγούλα μου

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 : Ο μουσικός πέρα απο το ιδίωμα

Η πολύπλευρη παρουσία του Αγάπιου Τομπούλη στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών, μας δίνει μια σημαντική αφορμή για να σκεφτούμε με νέο τρόπο πάνω στην ίδια την έννοια του ιδιώματος, του είδους και της θέσης που κατέχει ο μουσικός στον καθορισμό του και την περιγραφή των ορίων του.

Ο Franco Fabbri ορίζει το μουσικό είδος ως ένα «σύνολο από μουσικά γεγονότα (αληθινά ή πιθανά) η πορεία των οποίων κυβερνάται από ένα καθορισμένο σύνολο κοινωνικά αποδεκτών κανόνων»[110] ενώ για τον Simon Frith, οι συχνότερα χρησιμοποιούμενες προσεγγίσεις με βάση τις οποίες «μπορούμε να ορίσουμε το μουσικό είδος είναι:

> α) ακολουθώντας τους διαχωρισμούς που δημιουργήθηκαν από την μουσική βιομηχανία, οι οποίοι με την σειρά τους, αντανακλούν τόσο την μουσική ιστορία όσο και τις εμπορικές κατηγορίες και
>
> β) να τα κατηγοριοποιούμε με βάση τον ιδεολογικό τους αντίκτυπο, τον τρόπο με τον οποίο εμπορεύονται τον εαυτό τους ως τέχνη,, επικοινωνία ή συναίσθημα»[111].

Το στυλ (style) και το είδος (genre) αποτελούν έννοιες οι οποίες κατα κύριο λόγο, σύμφωνα με τον Allan Moore «χρησιμοποιούνται για να κατασκευάσουν διαχωρισμούς κατηγοριών, ή για να ταυτοποιήσουν την ομοιότητα μεταξύ διαφορετικών αντικειμένων (τραγουδιών, επιτελέσεων) (...). Ωστόσο, δεν φαίνεται να υπάρχει ένας κοινός σε όλους τρόπος χρήσης και κατανοήσης των όρων που να αποτελεί κανόνα σε όλες τις περιστάσεις»[112].

Οι περισσότερες ερμηνείες αλλά και ορισμοί σχετικά με το είδος μέχρι τα μέσα του 1980[113], το απεικόνιζαν ως ένα κλειστό σύστημα με πολύ δεδομένα χαρακτηριστικά. Τα όρια μεταξύ των μουσικών ειδών φαίνονταν σαφώς περιγεγραμμένα και

---

[110] FABBRI Franco, *A theory of musical genres, two applications,* Popular Music Perspectives (ed. D. Horn and P. Tagg; 1982) , Göteborgnd Exeter: International Association for the Study of Popular Music, p. 52-81, 1η έκδοση *Amsterdam,1981*.

[111] Όπως αναφέρονται στο SHUKER Roy, *Popular Music, The key concepts,* (1η έκδοση 2002) , Routledge, Taylor & Francis Group e-Library, 2003.

[112] Για την συζήτηση γύρω από τους δύο όρους, βλ. MOORE Allan F., *Categorical convention in music discourse: Style and Genre,* Music & Letters, vol 82, No 3 (Aug. 2001) , pp, 432-442, Oxford University Press, stable url http: //www.jstor.org/stable/3526163, τελευταία πρόσβαση: 06/05/2011.

[113] CHAMBERS (1985) , αναφορά στο SHUKER Roy (2003).

αδιαμφισβήτητα, ενώ έννοιες όπως η αυθεντικότητα, αλλά και η προσπάθεια κατηγοριοποίησης από την μουσική βιομηχανία οδήγησαν στη θεώρησή του είδους ως δομής στεγανής και άκαμπτης. Παράλληλα, ο ρόλος του μουσικού στο ήδη εξωτερικά καθορισμένο και περιορισμένο είδος φαίνεται αρκετά περιορισμένος ως δευτερεύων. Αν προσθέσουμε στα παραπάνω και όλη τη συζήτηση σχετικά με την προέλευση της μουσικής έκφρασης και δημιουργίας - που εκφράστηκε στην περίπτωση μας με το δίπολο ελληνικό – οθωμανικό/τουρκικό - καταλαβαίνουμε την δυσκολία που προκύπτει αν προσπαθήσουμε να κατατάξουμε μουσικούς όπως τον Τομπούλη και την μουσική τους έκφραση σε κάποιο είδος.

Το ερώτημα που τίθεται όμως και απαιτεί μια συνολικά πιο χαλαρή και ρευστή θεώρηση της έννοιας του είδους είναι τί συμβαίνει στις περιπτώσεις στις οποίες ο μουσικός διαγράφει μια πορεία κινούμενος εναλλακτικά και ταυτόχρονα σε πληθώρα ειδών και ιδιωμάτων.

Τα όρια των διαφορετικών ειδών σαφώς και διαπλέκονται μεταξύ τους γιατί μιλάμε τελικά για μουσικές πρακτικές οι οποίες και δεν μπορούν (και δεν θα έπρεπε) να είναι εντελώς καθορισμένες διότι είναι συνεχώς ρευστές και δέχονται επιρροές από τον εκάστοτε χωρο-χρονικό και ανθρώπινο παράγοντα. Κεντρικό ρόλο στην συζήτηση γύρω απο το είδος θα έπρεπε να έχει η ίδια η φυσιογνωμία και η πρακτική του μουσικού πρωταγωνιστή.

Η περίπτωση του Αγάπιου Τομπούλη και ο τρόπος με τον οποίο πορεύτηκε πράττοντας μουσικά από το παλάτι του σουλτάνου, στα καφέ αμάν και τελικά στην ορχήστρα του Ε.Ι.Ρ. και στις ταινίες φουστανέλας είναι ενδεικτική[114]. Συνδέοντας τις διαφορετικές περιστάσεις στις οποίες φαίνεται να επιτελεί, και αν θέλαμε να τον κατατάξουμε σε κάποιο είδος θα έπρεπε ταυτόχρονα να τον συμπεριλάβουμε και στο είδος της λόγιας και της λαϊκής Οθωμανικής μουσικής και στη σμυρναίικη σχολή του ρεμπέτικου ή αλλιώς στον ευρύτερο όρο αστικό λαϊκό τραγούδι του μεσοπολέμου και στο «παραδοσιακό», στο «δημοτικό» και στο «νεοδημοτικό», με ή χωρίς εισαγωγικά και με όλη την συζήτηση που έλκεται από αυτούς τους ήδη πολυσημικούς όρους. Μια τέτοια προσπάθεια, πέρα από δύσκολη, είναι και σχεδόν χωρίς νόημα και η περίπτωση του Αγάπιου Τομπούλη είναι μια από τις πολλές που το αποδεικνύουν. Το προφίλ του επαγγελματία μουσικού -που με την ικανότητά του να ελίσσεται με τεράστια ευκολία λόγω εμπειρίας, δεξιοτεχνίας και πολυπραγμοσύνης σ' ένα πλήθος ειδών (συνθετικά και

[114] Σύμφωνα με την εγγονή του έχει παίξει μικρούς ρόλους (κομπάρσος) σε ταινείες του συγκεκριμένου είδους.

εκτελεστικά), καταφέρνει να ανταπεξέρχεται στις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες κάθε εποχής- ξεπερνά τις στεγανές θεωρήσεις του είδους. Η δημιουργία του τελικά δεν μπορεί να ταξινομηθεί σε μια ή δύο ειδολογικές κατηγορίες και ίσως τελικά θα έπρεπε να ειδωθεί και να σχολιαστεί υπό το πρίσμα της υβριδικότητας.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η παραπάνω μελέτη των ηχογραφήσεων στις 78 στροφές, μας οδηγεί σε μια σειρά από σκέψεις και συμπεράσματα σχετικά με τον Αγάπιο Τομπούλη και το έργο του. Τα συμπεράσματα που ακολουθούν σε καμιά περίπτωση δεν έχουν οριστικό χαρακτήρα δεδομένου ότι η έρευνα ακόμη βρίσκεται σε εξέλιξη και η παρούσα μελέτη δεν αποτελεί μέρος παρά μέρος της συνολικής έρευνας που μένει να διενεργηθεί σχετικά. Ωστόσο, είμαστε σε θέση να αναδείξουμε με βάση τις αναλύσεις που προηγήθηκαν κάποια μερικά συμπεράσματα.

Αρχικά, πρέπει να τονίσουμε ότι το τεράστιο εύρος και πλήθος των συμμετοχών του, τον προκρίνει στη θέση του περισσότερο ηχογραφημένου ουτίστα του ελλαδικού χώρου από το 1920 εώς το 1960.

Σχετικά με τα τεχνικά και υφολογικά χαρακτηριστικά του παιξίματός του και όπως φάνηκε από την ανάλυση, μπορούμε να πούμε πως πρόκειται για έναν καλλιτέχνη με πολύ ιδιαίτερο, υβριδικό ύφος που έχει τις ρίζες του στη λόγια αλλά και την λαϊκή οθωμανοτουρκική μουσική παράδοση. Υποστηρίζοντας διαφορετικούς ρόλους στην ορχήστρα κατάφερε και ανέδειξε όλες τις πλευρές των οργάνων που έπαιξε με ιδιαίτερα επιτυχημένο τρόπο. Αποτέλεσε, έτσι, το ρυθμικό υπόβαθρο σε πλήθος αμανέδων και οργανικών αυτοσχεδιασμών αλλά ταυτόχρονα και το μελωδικό προσκήνιο σε συνθέσεις δικές του και άλλων καλλιτεχνών (ως σολίστ και ως τραγουδιστής).

Η πολύπλευρη παρουσία του στις ηχογραφήσεις της περιόδου τον καθιστά αναμφιβήτητο συνδιαμορφωτή του ύφους που διαμορφώθηκε στα καφέ αμάν της εποχής. Υφολογικά και τεχνικά, δεν διακρίναμε κάποιες ιδιαίτερες αλλαγές στην δεύτερη περίοδο της μουσικής του δράσης (γι' αυτό και απουσιάζει ο σχολιασμός). Αυτή η σταθερότητα στο παίξιμο και το ύφος είναι που διαμορφώνει τελικά το δικό του χαρακτηριστικό και εύκολα αναγνωρίσιμο ύφος.

Σχετικά με το συνθετικό του έργο, όπως αυτό περιγράφηκε από τις μεταγραφές και τις αναλύσεις που τις ακολούθησαν, έχουμε να σχολιάσουμε τα εξής: Η πρώτη του συνθετική περίοδος είναι σαφώς επηρεασμένη από την οθωμανοτουρκική παράδοση (λόγια και λαϊκή). Ωστόσο, η παρουσία και η δράση του στα καφέ αμάν και στον ελλαδικό χώρο δεν τον αφήνει συνθετικά ανεπηρέαστο. Έτσι, ήδη από την πρώτη περίοδο συναντάμε έργα του επηρεασμένα από την εγχώρια παράδοση των καφέ αμάν που περιλάμβανε αρβανίτικα και τύπου «δημοτικά» τραγούδια. Η επιρροή αυτή φαίνεται να γίνεται σαφής επιλογή στην δεύτερη συνθετική του περίοδο όπου συνεργάζεται στις ηχογραφήσεις της

Ελλάδας σχεδόν αποκλειστικά με την κόρη του Χρυσαυγή Τομπούλη στο μεγαλύτερο μέρος των συνθέσεων του, οι οποίες έλκουν την θεματολογία τους (μουσικά και στιχουργικά) απο την ύπαιθρο και τα «βουκολικά» δράματα. Σαφείς, όμως φαίνεται να είναι και οι επιρροές του τόσο απο την ορχήστρα του Σίμωνα Καρά (η χρήση χορωδίας στις ηχογραφήσεις των συνθέσεών του αυτής της περιόδου ειναι ενδεικτικές) όσο και από την γενικότερη στροφή που ήδη είχε αρχίσει από τα τέλη του 1930 προς την εκδυτικοποίηση της αστικής λαϊκής μουσικής. Οι επιρροές του αποδεικνύουν τα οξυμένα αντανακλαστικά του στις επιταγές της μουσικής βιομηχανίας, αλλά δεν καταλύουν το ιδιαίτερο συνθετικό του ύφος: οι περίπλοκες δομές, η χρήση του makam σε πλήρη μορφή, οι ενορχηστρωτικές επιλογές (όπως το μοίρασμα ρόλων μεταξύ των οργάνων) αλλά ακόμη και συνθέσεις που μοιάζουν σ' εκείνες τις πρώτης περιόδου[115] παραμένουν σαφείς και ευδιάκριτες επιλογές και στην δεύτερη περίοδο.

Η ποικιλία και η διαφορετικότητα των μουσικών του συνεργασιών, του έδωσαν σημαντική θέση μέσα σε διάφορα μουσικά δίκτυα εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους, στα οποία κινήθηκε με χαρακτηριστική ευκολία όπως φαίνεται από την διαχρονική πορεία του στο χώρο. Ξεκινώντας από το δίκτυο των προσφύγων μουσικών του καφέ αμάν, καταλήγει στη συνεργασία με τον Σίμωνα Καρά, συμμετέχοντας σημαντικά στην διαμόρφωση του «εθνικού» ρεπερτορίου. Ταυτόχρονα, περιοδεύει σε Κωνσταντινούπολη και Αμερική, απευθυνόμενος στους Έλληνες μετανάστες των εκεί περιοχών, ερμηνεύοντας ρεπερτόριο καφέ αμάν (οθωμανο/τουρκικού και ελληνικού).

Η συνολική του δράση, όπως τελικά απεικονίζεται στην δισκογραφία, φανερώνει την αδιάκοπη κίνησή του ανάμεσα σε διάφορα ιδιώματα και μουσικές προφορές. Η ίδια η έννοια του ιδιώματος αποδεικνύεται στενή στην προσπάθεια περιγραφής περιπτώσεων όπως του Αγάπιου Τομπούλη, και οι οποιεσδήποτε στενά ιδωμένες (υπό το πρίσμα του εθνικισμού ή της προέλευσης) κατηγοριοποιήσεις αναδεικνύονται αρκετά αδύναμες.

[115] Π.χ Η σύνθεση *Στην Πόλη στο Μεβλά Χανέ.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

FELDMAN Walter, *Music of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, **Verlag fur Wissenschaft ind Bildung, Berlin 1996**

FELDMAN Walter, *Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire*, **Asian Music 2**

FRANGOS Steve, *Marika Papagkika and the transformation in Modern Greek Music*, **Journal of the Hellenic diaspora, 1994**

GAUNTLETT Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση,* **Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001**

GAUNTLETT Stathis, *The Contribution of Asia Minor Refugees to greek popular song and its reception*, **στο *Crossing the Aegean*: an appraisal of the 1923 compulsory population exchange between Greece and Turkey, edited by Renee Hirschon, (1st edition 2003, Berghan Books), Berghahn Books, 2008**

HERZFELD Michael, *Πάλι δικά μας, Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας,* **εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002**

HIRSCHON Renee, *Crossing the Aegean: an appraisal of the 1923 compulsory population exchange*, **Studies in Forced Migration(1st edition, 2003) Berghahn Books, 2008**

KALLIMOPOULOU Eleni, *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece*, **SOAS Musicology Series, Ashgate Publishing Limited, Farnham England, 2009**

KEIL Charles, *People's music comparatively: Style and stereotype, class and hegemony*, **Dialectical Anthropology, Volume 10, Numbers 1-2, Pages 119-13, 1985**

MAZOWER Mark, *Τα Βαλκάνια*, **Wiidenfeld & Nicolson, Λονδίνο 2000, (13η έκδοση, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, Οκτώβριος 2009)**

MORRIS Roderick Conway, *Greek Cafe Music*, **Journal of the British Institute of Recorded Sound, 1981, προσβάσιμο ηλεκτρονικά στην ιστοσελίδα: http://www.roderickconwaymorris.com/Articles/415.html (πρόσβαση 3/5/2011)**

PAPPAS Nicholas G. , *Concepts of Greekness: The recorded music of Anatolian Greeks after 1922,* **Journal of Modern Greek Studies, Volume 17, 1999**

PENNANEN Risto Pekka, *Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής*, **Μουσικός Λόγος, Τεύχος 8, Χειμώνας 2009**

ZEROUALI Basma, *Η χοάνη των τεχνών και των τέρψεων, στο* Μαρία-Κάρμεν Σμυρνέλη (επιμέλεια), *Σμύρνη, η λησμονημένη πόλη; 1830-1930: Μνήμες ενός μεγάλου μεσογειακού λιμανιου,* **εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2008**

TORP Lisbet, *Salonikios. The Best Violin in the Balkans*, **Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 1993**

ΒΛΗΣΙΔΗΣ Κώστας, *Όψεις του ρεμπέτικου*, **Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004**

ΒΛΗΣΙΔΗΣ Κώστας, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο, (1929-1959),* **Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2006**

ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ Ευγένιος – ΒΑΝΤΑΡΑΚΗΣ Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου – Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα, 1922- 1940*, **Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου – Faggoto, Αθήνα 2006**

ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου,* **Πλέθρον, Αθήνα 2001**

ΕΣΚΕΝΑΖΥ Ρόζα, *Αυτά που θυμάμαι,* **επιμ. Κώστας Χατζηδούλης, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1982**

ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, *Η κατα Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας,* εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο (στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου) : Αγροτική κοινωνία και Λαϊκός πολιτισμός, **Αθήνα 2005**

ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, *Alla Turca Alla franca και καφέ αμάν***, (άρθρο υπό έκδοση) , Άρτα 2010**

ΚΟΥΝΑΣ Σπήλιος, *Οι «Ουσάκ Μανέδες» στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών.* **Πτυχιακή εργασία, Άρτα 2010**

ΜΑΝΙΑΤΗΣ Διονύσης Δ, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών,* **Αθήνα 2006**

ΜΑΥΡΟΕΙΔΗΣ Μάριος, *Οι Μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο,* **Faggoto/ Θερμός, Αθήνα, 1999**

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ Λευτέρης, *Να συλληφθεί το ντουμάνι*, **Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2004**

ΣΚΟΥΛΙΟΣ Μάρκος , *Προφορικές μουσικες παραδόσεις του Ελλαδικού χώρου, ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης,* στο **Πολυφωνία, τεύχος 8, άνοιξη 2006.**

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θόδωρος, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασται...,* **Στιγμή, Αθήνα 1986**

ΧΑΤΖΗΤΕΚΕΛΗΣ Γιώργος, *Μελέτη του Μανέ, μια πρώτη προέγγιση,* πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, **Άρτα 2009**

ΕΝΘΕΤΑ ΨΗΦΙΑΚΩΝ ΔΙΣΚΩΝ

Λάμπρος Λεονταρίδης, από τη σειρά *Μεγάλοι Δεξιοτέχνες της Μεσογείου,* εκδ. ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ

Gazeller, 78 devirli tas plak kayitlari*, Ottoman-Turkish vocal improvisations in 78 rpm records*, KALAN RECORDS 1997

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

http://rebetiko.sealabs.net/home.php

http:// www.rebetiko.gr

http://www.ert-archives.gr/V3/public/index.aspx

http:// www.klika.gr

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1: ΠΙΝΑΚΕΣ

Οι σίγουρες συμμετοχές του

Συνολικά οι συνθέσεις και οι αμανέδες άλλων καλλιτεχνών στις οποίες αναφέρεται το όνομά του Αγάπιου Τομπούλη την πρώτη περίοδο [116] φαίνονται στους παρακάτω πίνακες. Έχουμε καταγράψει την προσφώνηση καθώς και το είδος taksim που ακούγεται (εισαγωγικό, μέσα στο κομμάτι, φράση ανταπόκριση στον αμανέ). Επίσης φαίνονται οι συνθέσεις και οι σόλο ηχογραφήσεις του στις οποίες ακούγεται να παίζει taksim και τις συμπεριλαμβάνουμε παρά το γεγονός ότι μπορεί να μην ακούγεται το όνομά του για τους λόγους που ήδη έχουμε εξηγήσει στην Μεθοδολογία.

[116] Είναι πολύ πιθανόν να υπάρχουν και άλλες ηχογραφήσεις στις οποίες ακούγεται το όνομά του και να μην έχουν εντοπιστεί στην διάρκεια της έρευνας.

Πινακας 1. Συμμετοχή σε αμανέδες άλλων καλλιτεχνών και taksim

Τίτλος	Ετος	Αρ. Δίσκου	Αρ. Μήτρας	Ερμηνεία	Σχόλια
Καραπετάχ χετζαζ Μανές (Με υπομονή και δάκρυα)	1930	GA-1485		Αντώνης Νταλγκάς	«Γεια σου Τομπούλη»
Αραβί σαμπάχ μανές (Ντουνιά πως με κατήντησες)	1933	DG 328		Ρόζα Εσκενάζυ	«Γεια σου Τομπούλη μου» (το μόνο ταξίμι cumbus). Ταξίμι ανταπόκριση στον αμανέ
Γκαζελ Σαμπαχ (Της μαύρης γης χρωστώ κορμί)	1933	AO 2170		Ρόζα Εσκενάζυ	"Γειά σου Τομπούλη μου με το ούτι σου" Ταξίμι ανταπόκριση στον αμανε και ρυθμική συνοδεία στο τέλος
Κιουρντού Μανές (Γλεντάτε φίλοι το ντουνιά)	1933	DG-479		Δημήτρης Ατραΐδης	« Γεια σου Τομπούλη μου με το ούτι σου» Ταξίμι εισαγωγικό
Νεβά Ουσάκ Μανές (Αναστενάζω και πονώ)	1933	DG-479		Δημήτρης Ατραΐδης	«Γεια σου Τομπουλάκι μου γειά σου παιδί μου» Ρυθμική συνοδεία, ταξίμι ανταπόκριση στον αμανέ
Αραπί γκαζελί ουσάκ (Η τύχη μου με δίκασε)	1934	AO 2232	OGA 160-1	Ρόζα Εσκενάζυ	«Γεια σου Τομπούλη μου» Ρυθμική συνοδεία Ταξίμι ανταπόκριση στον αμανέ.
Σιρφ Χιτζαζκιαρ Μανές (Καρδιές που κλαίνε μυστικά)	1934	DG 2054		Κώστας Ρούκουνας	«Γεια σου Τομπούλη μου» Ταξίμι ανταπόκριση στον αμανέ.
Ραστ (Το αχ έχω μες στην καρδιά)	1934	DG 2109		Κώστας Ρούκουνας	"Γεια σου Τομπούλη μου" Ρυθμική συνοδεία. Ταξίμι ανταπόκριση στον αμανέ,
Σαμπάχ Μανές (Οι φίλοι μου με ξέχασαν)	1934	DG 2113		Περδικόπουλος Δ.	Προσφώνηση "γεια σου Τομπούλάκι με το ούτι σου γειά σου.» και «Γεια σου Τομπούλη μου γειά σου» Ταξίμι ανταπόκριση. Στον αμανέ.

Σεγκιάχ μανές(Ολημερίς παρακαλώ)	1934	DG - 2039		Παπασιδέρης Γιώργος	"Αλάς (?) Τομπούλη μου" .Ταξίμι ανταπόκρι ση στον αμανέ και φράση για φινάλε
Νεβασίρ μανές(Αυτό το αχ όταν το πω)	?	?		Παπασιδέρης Γιώργος	"Γεια σου Τομπούλη μου γειά σου" Ταξίμι ανταπόκριση στον αμανέ και φράση για φινάλε

Πίνακας 2. Συμμετοχή σε συνθέσεις άλλων με taksim

Τίτλος σύνθεσης	Ημερομηνία	Αρ. Δίσκου	Αρ. Μήτρας	Ερμηνεία	Προσφωνήσεις και σχόλια
Μην ορκίζεσαι βρε ψεύτρα	1935 ή 1936	AO 2349		Ρόζα Εσκενάζυ	"Γεια σου Τομπούλη μου". Ταξίμι εισαγωγικό, παίζει μελωδία σε όλο το κομμάτι, ρυθμικό ισοκράτημα στο ταξίμι
Μελαχρινουλα μου	1928 ή 1933	DG 217		Μαρίκα Φραντζεσκοπουλ ου	Γεια σου Λάμπρο μου με τη λύρα σου γειά σου Τομπούλη μου"
Το καναρίνι	1934	AO 2155		Ρόζα Εσκενάζυ	"Γειά σου Τομπουλάκι μου, γεια σου παιδί μου"
Τσερκέζα	1934	AO 2170		Ρόζα Εσκενάζυ	Εισαγωγικό ταξίμι. "Γεια σου Τομπούλη μου με το ούτι σου"
Yiamo	1934	AO 2232	OGA163-1	Ρόζα Εσκενάζυ	Εισαγωγικό ταξίμι. "Αχ Τομπούλη μου μ'εκαψες με το ούτι σου"

Πίνακας 3. Συμμετοχή σε συνθέσεις άλλων όπου ακούγεται προσφώνηση (χωρίς taksim)

Τίτλος σύνθεσης	**Ημερομηνία**	**Αρ. Δίσκου**	**Αρ. Μήτρας**	**Ερμηνεία**	**Προσφωνήσεις και σχόλια**
Τσιφτετέλι	1924 ή 1929	AO 390		Λάμπρος Λεονταρίδης	Αναφέρεται σε διάφορα σημεία το προσωνύμιο Tomboul και "yiasa Tomboul"
Ραστ κάντο	1930	GA 1453		Ρόζα Εσκενάζυ	«Γειά σου Σαλονικιέ μου γειά σου, γεια σου Τομπούλη"
Ισκεντερ Μπογάζ	1930 (?)	X-80163		Αγάπιος Τομπούλης	«Γεια σου Τομπούλη μου»
Ταξίμι Ραστ	1934	AO 2220	OGA 156-1		"Γεια σου Tomboul efendi"
Η γλεντζού η Σμυρνιά	1934 ή 1935	AO 2219		Ρόζα Εσκενάζυ	"Αμάν Σαλονικιέ μου γεια σου Τομπούλη μου." και " Γεια σου Τομπουλάκι μου με το ούτι σου"
Διπλόχορδον	1940	AO 2649		Δημήτρης Σέμσης	«Γεια σου Τομπούλη πασά μου»

Πίνακας 4 . Taksim σε σόλο ηχογραφήσεις και συνθέσεις του

Τίτλος	**Ετος**	**Αρ. Δίσκου**	**Αρ. Μήτρας**	**Ερμηνεία**	**Σχόλια**
Φέρτε μπύρες	1932	DG-271	WG- 384	Ρόζα Εσκενάζυ	Taksim μέσα στο κομμάτι
Ασκι μπάνα	1934	GA-1930	GO-2148	Ρόζα Εσκενάζυ	Εισαγωγικό taksim
Ταξίμ χιτζασκιάρ - κιουρντί		X-80162	70210	Αγάπιος Τομπούλης	Σόλο ηχογράφηση
Χουζάμ Γκαζέλ		X-80223		Αγάπιος Τομπούλης	Taksim στο τέλος του gazel

Πίνακας 5. Ηχογραφήσεις στις οποίες εικάζουμε ότι συμμετέχει λόγω ύφους

ΤΙΤΛΟΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	Ερμηνεία
Από λίγο λίγο	X - 80037	Αντώνης Νταλγκάς
Μανές Μπεϊογλου (Αν μ'αρνηθείς δεν έχει πια)	AO 365	Αντώνης Νταλγκάς
Σαμπάχ Μανές (Πες μου βρε Χάρε να χαρείς)	8398	Νούρος Κωνσταντίνος
Ουσάκ Μανές (Πόσοι εχθροί μου φαίνονται)	GA-1465	Δημήτρης Ατραΐδης
Κατιφέ	GA - 1435	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου
Χετζάζ Μανες (Ο κόσμος με κατηγορεί)	8398	Νούρος Κωνσταντίνος
Ράστ Μανές (Αυτή η έρημη ζωή)	AO 397	Αραπάκης Δημήτρης
Ουσάκ Τσιφτέ - τσιφτετέλι μανές(Όλοι έχουν πόνοι και πονούν)	B - 21561	Ρόζα Εσκενάζυ
Λιλή Σκανταλιάρα	DG - 291	Στελλάκης Περπινιάδης
Μανές Κιουρντιλί	AO 1005	Αντώνης Νταλγκάς
Χιτζαζ Μανές (Στην τελευταία μου στιγμή)	AO 1034	Αραπάκης Δημήτρης
Χουμαγιού Μανές (Όταν σκεφτεί ο άνθρωπος)	V- 51065	Δημήτρης Ατραΐδης
Πεστεγκιαρ Μανές (Αφήστε με να καίγομαι)	V-51065	Δημήτρης Ατραΐδης
Ραστ Γκαζελι(Σαν κλαίγω τι με ωφελεί)	P 9001 133- BA	Ρόζα Εσκενάζυ
Ουσάκ Μανές (Τον ευτυχή τον άνθρωπο)	P 9004 139- BA	Ρόζα Εσκενάζυ
Κατιφές		Ρόζα Εσκενάζυ
Στης Αθήνας τις ομορφιές	DG - 443	Ρόζα Εσκενάζυ
Θα το κλέψω δε βαστώ	AO 2079	Αντώνης Νταλγκάς
Κατινάκι μου για σένα	DG- 447	Ρόζα Εσκενάζυ
Δε με θέλεις πια	AO 2123	Ρόζα Εσκενάζυ
Στο καφέ αμάν	B - 21691	Μαρίκα Πολίτισσα
Νέα πολίτισσα (ΤΟΥΡΚΑΛΙΤΣΑ)	DG-333	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου
Φερεντζε(Yashmak)	AO 2091	Ρίτα Αμπατζή
Μαρικάκι μου	DG - 444	Ρόζα Εσκενάζυ
Το σαλβάρι του Κιόρογλου	GA- 1653	Ρόζα Εσκενάζυ
Το σαλβάρι του Κιόρογλου	?	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου
Αγιάτρευτος καημός	AO 2147	Ρόζα Εσκενάζυ
Αγιάτρευτος καημός		Ρούκουνας Κ
Ο ασίκης	AO 2070	Ρίτα Αμπατζή
Νέος Κόνιαλης (Ανατολίτικο Συρτό)	AO 2093	Ρίτα Αμπατζή

Αρμενίτσα	ΑΟ 2167	Ρίτα Αμπατζή
Ο Βορώνωφ		Ρόζα Εσκενάζυ
Ο μοντέρνος Χαραλάμπης	ΑΟ 2182	Ρίτα Αμπατζή
Αλεξανδριανή Φελάχα- Αράπικο	ΑΟ 2169	Ρόζα Εσκενάζυ
Αμάν Αννίτσα	?	Ρίτα Αμπατζή
Ο φθισικός (Μάνα μου ρίζωσε βαθιά)	ΑΟ 2169	Ρόζα Εσκενάζυ
Τράβα ρε Αλάνη	DG - 2035	Στελλάκης Περπινιάδης
Μανές νεβά τσιφτετέλι(Τον Χάρο τον ρωτήσανε)	ΑΟ 2216	Δημήτρης Ατραΐδης
Νεβά χετζάζ (Σαν φύλλο μαραμένο)		Μαρίκα Καναροπούλου (Τουρκαλίτσα)
Χετζάζ νεβά μανές (Δε μου μεινε πλεον ζωη)		Χαράλαμπος Παναγής
Είμαι πρεζάκιας	ΑΟ 2179	Ρόζα Εσκενάζυ
Μανές τσιφτετέλι (Ψεύτη ντουνιά και άπιστε)	Β- 21752	Μαρίκα Καναροπούλου (Τουρκαλίτσα)
Ξανθη Εβραιοπούλα		Ρίτα Αμπατζή
Ντάρι - ντάντρα ο μπαγλαμάς	ΑΟ - 2226	Ρόζα Εσκενάζυ
Βρε χήρα κάθισε καλά	DG-6041	Στελλάκης Περπινιάδης, Άννα Παγανά
Νέο χανουμάκι	S-317	Ρόζα Εσκενάζυ
Μπάλλος	DG 6117	
Φέρτε πρέζα να πρεζάρω	ΑΟ 2183	Ρίτα Αμπατζή
Έτσι Μαρίκα δέχομαι	ΑΟ 2248	Ρόζα Εσκενάζυ
Μην κλαις μανούλα μου	DG - 6047	Στελλάκης Περπινιάδης
Κακιά Γειτόνισσα	DG-6029	Άννα Παγανά
Το μεράκι	ΑΟ 2290	Ρίτα Αμπατζή
Ασ'τα λόγια - Αϊντινικο	ΑΟ 2207	Ρόζα Εσκενάζυ
Ο ξενιτευμένος	ΑΟ 2270	Ρόζα Εσκενάζυ
Μεσα στο βαθύ σκοτάδι	ΑΟ 2270	Ρόζα Εσκενάζυ
Μη παντρευτείτε λεύτεροι	Β - 21861	Κώστας Ρούκουνας
Το παράπονο του ντερβίση	DG - 6166	Στελλάκης Περπινιάδης
Πειραιώτικος Μανές (Ξαπλώσετε με νεκρικά)	ΑΟ 2274	Στράτος Παγιουμτζής
Μανές Γκαρίπ Χιτζάζ(Όταν πτωχύνει ο άνθρωπος)	ΑΟ 2306	Ρίτα Αμπατζή
Ουσάκ τσιφτετέλι μανές (Όσο και αν αμάρτησα)	GA -1875	Ρόζα Εσκενάζυ
Δεν σε θέλω πια	GA-1888	Μηττάκη Γεωργία
Ραστ τσιφτετέλι Μανές (Τι μ' ωφελεί κι αν τραγουδώ)	GA 1875	Ρόζα Εσκενάζυ
Τα βάσανα της πλύστρας	ΑΟ 2304	Ρόζα Εσκενάζυ

Συρτό πολίτικο	DG - 6117	
Μέσα στο Πασαλιμάνι- Αϊντινικο	AO 2327	Ρίτα Αμπατζή
Ο ξενιτευμένος	B 21732	Ρόζα Εσκενάζυ
Πατρινιά - Κιοτσέκικο	AO 2249	Ρόζα Εσκενάζυ
Αραπίνα μου σκερτσόζα	AO 2359	Ρόζα Εσκενάζυ
Σε ζωγράφισα βλάχα μ'	AO 2359	Ρόζα Εσκενάζυ
Κατινούλα	DG - 6217	Ρόζα Εσκενάζυ
Η πουλημένη στην ξενιτιά	AO 2271	Ρόζα Εσκενάζυ
Ο φθισικός (Μάνα μου ρίζωσε βαθιά)	GA 1944	Κώστας Ρούκουνας
Σεγκιάχ μανές (Στον κόσμο αυτόν δεν έμεινε)	GA 1944	Κώστας Ρούκουνας
Η γκαρσόνα		Ρίτα Αμπατζή
Δημητρούλα μου	DG- 6183,6194,6234	Ρόζα Εσκενάζυ
Τα ορφανά	GA -1931	Ασίκης Γ.
Δέσπω μη βγαίνεις στο χορό	DG - 6201	Ρόζα Εσκενάζυ
Της αγάπης το βοτάνι	AO 2374	Κώστας Τσανάκος
Έχει η Ελλάδα όμορφες	AO 2350	Ρίτα Αμπατζή
Σαμπάχ Μανές (Σαν πλησιάζει ο καιρός)	AO 2705	Δημήτρης Ατραΐδης
Τα έρημα τα ξένα	2705	Δημήτρης Ατραΐδης
Ψεύτισε πλέον ο ντουνιάς	AO 2751	Κώστας Ρούκουνας
Μανές Σαμπάχ(Σαν πλησιάσει ο καιρός)	AO 2705	Δημήτρης Ατραΐδης
Το γρι γρι	GA 7381	Ρόζα Εσκενάζυ
Πειραιώτισσα τσαχπίνα	DG - 124	Δημήτρης Ατραΐδης
Κατινάκι μου λυπήσου με	2165	Μαρίκα Καναροπούλου (Τουρκαλίτσα)
Χουζαμ Μανές (Αφήστε τα ματάκια μου)	8260 (αγγλική σειρά)	Δημήτρης Ατραΐδης
Ξελογιάστρα	DG - 124	Δημήτρης Ατραΐδης
Ουσάκ Νεβά(Μην απελπίζεις άνθρωπο)	DG - 125	Δημήτρης Ατραΐδης
Μπερμπάντης	51919	Δημήτρης Ατραΐδης
Κιουρντού(Όταν σκεφτεί ο άνθρωπος)	V - 51065	Δημήτρης Ατραΐδης
Μανές Καρίπ (Ο άτυχος ο άνθρωπος)	AO 2257	Μήτσος Αραπάκης
Μανές ουσάκ (Αν ήταν τρόπος να παιρνες)	?	Μήτσος Αραπάκης
Ραστ Νεβά(Μάνα μου είμαι φθισικός)	8256	Μήτσος Αραπάκης

Επίσης εικάζουμε ότι παίζει και στα παρακάτω ταξίμια και πάλι με βάση την ανάλυση ύφους που έγινε στο σώμα της εργασίας

Πίνακας 6. Ηχογραφήσεις στις οποίες εικάζουμε ότι ερμηνεύει taksim

ΤΙΤΛΟΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ	αρ. δίσκου	αρ. μήτρας	Ερμηνεία
Ραστ αραβί μανές (Φθίση πως με κατάντησες)	?	?	Γιώργος Παπασιδέρης
Ραστ μαχούρ μανές (Φωτιά θα βάλω μόνος μου)	AO - 2283	?	Δημήτρης Ατραΐδης
Τα δικά σου σφάλματα	GA 7381	GO 3769-1	Ρόζα Εσκενάζυ
Νεβασίρ μανές (Αν ήξευρες τον πόνο μου - Σαν τα δικά μου δάκρυα)	DG - 218	WG 354	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου
Μανές Σαμπάχ (Τα χρόνια μου καήκανε)	AO 2165	OT 1703	Μαρίκα Καναροπούλου (Τουρκαλίτσα)

Οι συνθέσεις του Αγάπιου Τομπούλη

Βρέθηκαν καταλογογραφημένες περίπου σαράντα συνθέσεις του. Από αυτές οι δεκαπέντε (οι μη υπογραμμισμένες) δεν εντοπίστηκαν σε ηχητικό υλικό κατά την διάρκεια της έρευνας.

Πίνακας 7. Οι συνθέσεις του

ΤΙΤΛΟΣ	Ηχογράφηση	Αρ.Δίσκου	Αρ. Μητρας
Τι χείλη κοραλένια	1931	V-51069	
Φέρτε μπύρες	1932	DG-271	WG- 384
Τρεις έμορφες	1933	DG 442	
Αυγουλάδες	1933	DG 442	
Σοφεράκι Ρίμπα	1934	DG 6044	
Νέα ζωντοχήρα	αχρονολόγητο	GA-1693	
Το αηδόνι (οργανικό)	1934	DG 2117	
Ραστάκι (οργανικό)	1934	GA- 1755	
Λαϊκή Αγορά	1934	GA-1800	
Μοδιστρούλα	1934	GA-1800	
Μαρίτσα	1934	B-21855	
Τσαχπίν Ροζίκα	πριν το 34	B-21632	
Φθισικό κορίτσι	πριν το 34	B-21632	
Ζαφείρια ειν'τα μάτια σου	1934	AO 2168	
Ασκι μπάνα	1934	GA-1930	GO-2148
Νοσοκομα μου μικρούλα	1934	AO 2190	
Τουρκοπούλα[117]	1934	DG- 6111	
Νέα χήρα	1934	AO 2216	
Τουρκοπούλα οπαλά	1935	GA-1839	
Κάρτσιντα Ιτσουμπ	1936	GA-1930	GO-2149
Απόψε αν θέλεις	1936	AO 2304	
Ευαγγελίτσα	1936	AO 2296	
Τσούπρα μ' το μαντήλι σου	1936	DG 6201	
Κούι Κούι Ντιάλε	1936	DG-6271	
Κατέβα Λάμπω μ' την αυγή	1940	AO-2671	
Έλα Δημητρούλα μου έλα	1951	GA-7616	
Ο Μήτρος κι η Μαρίνα	1951	GA-7616	
Χορός Κιόρογλου	1952	GA-7757	Go-4687
Σμυρνιά	1953	GA-7757	
Στην Πόλη στο Μεβλά Χανέ	1954	BAL- 844	
Θέλω απόψε να γλεντήσω	1954	GA- 7823	
Βαρβάρα	1955	GA- 7823	
Σήμερα είσαι αύριο δεν είσαι	1955	GA- 7873	
Η βρυσούλα η δροσερή	1955	GA- 7873	
Ο τσέλιγκας κι η Διαμαντούλα	1956	GA- 7914	

[117] Αναγράφεται και ως σύνθεση της Αυγούλας Τομπούλη όπως θα φανεί παρακάτω

Μαριγούλα Μαριγώ	1957	GA- 7940	
Έχε γεια κόσμε σ'αφήνω	?	GA-7914	
Αχ και να μουνα κοκκόρι	1957	GA-7940	
Είσαι μούρλια είσαι τρέλα	1958	GA-8043	

Ηχογραφήσεις συνθέσεων της Αυγής Τομπούλη και του Ιάκωβου Ηλία

Για λόγους πληρότητας θα πρέπει να αναφέρουμε και τις παρακάτω συνθέσεις οι οποίες είναι κατοχυρωμένες στο όνομα Αυγούλα Τομπούλη, που θεωρούμε πως πρόκειται για την κόρη του Χρυσαυγή Τομπούλη, και του Ιάκωβου Ηλία. Μόνο η *Τουρκοπούλα* και το *Ερωτευμένο τσομπανόπουλο* βρέθηκαν σε ηχητικό υλικό. Και στις δύο ακούγεται ούτι οπότε εικάζουμε πως παίζει ο Αγάπιος Τομπούλης.

Πίνακας 8. Συμμετοχές σε συνθέσεις της Αυγούλας Τομπούλη και του Ιάκωβου Ηλία

ΤΙΤΛΟΣ	Αρ. Δίσκου	Συνθέτης
Αραπίνα μου τσαχπίνα	DG-6044	Αυγούλα Τομπούλη
Λαϊκη αγορά	DG-2056	Αυγούλα Τομπούλη
Νέο μοδιστράκι	DG-2056	Αυγούλα Τομπούλη
Τουρκοπούλα	DG-6111	Αυγούλα Τομπούλη
Το ερωτευμένο τσομπανόπουλο	DG-6111	Ιάκωβος Ηλίας

Οι συμμετοχές στην ορχήστρα του Σίμωνα Καρά

Όπως αναγράφεται και στον αντίστοιχο ψηφιακό δίσκο «Οι ηχογραφησεις αποτελούν ηχογραφήσεις από την εκπομπή «Ελληνικοί αντίλαλοι» με την Ορχήστρα και Χορωδία του Συλλόγου προς διάδοσιν της Εθνικής μουσικής υπό τη διεύθυνση του Σίμωνος Καρά περιόδου 1958-1960»[118]

[118] Οι πληροφορίες προέρχονται από το ένθετο του ψηφιακού δίσκου με τίτλο *Τραγούδια Πελοποννήσου*, Σύλλογος προς διάδοσιν της Εθνικής μουσικής, 1997

Πίνακας 9. Συμμετοχές στην ορχήστρα του Σίμωνα Καρά

ΤΙΤΛΟΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ
Από την Πάτρα 'ρχόμουνα	1958 - 1960	παραδοσιακό
Γιώργη μου τι 'ορδινιάζεσαι	1958 - 1960	παραδοσιακό
Αμπέλι μου πλατύφυλλο	1958 - 1960	παραδοσιακό
Μαράθηκε τ αχειλάκι μου	1958 - 1960	παραδοσιακό
Αν εμένα δεν πιστεύεις (Διαμάντι δαχτυλίδι)	1958 - 1960	παραδοσιακό
Ντελιβοριάς εφύσηξε	1958 - 1960	παραδοσιακό
Σε τουτ' την τάβλα που' μαστε	1958 - 1960	παραδοσιακό
Μάνα καράβια τέσσερα	1958 - 1960	παραδοσιακό
Για ιδέστε τον αμάραντο	1958 - 1960	παραδοσιακό
Λεμονιά με τα λεμόνια	1958 - 1960	παραδοσιακό
Παιδιά μ' γιατί είστε ανάλαγα	1958 - 1960	παραδοσιακό
Κάτου στο κάμπο τον πλατύ	1958 - 1960	παραδοσιακό
Μωρ' περδικούλα του Μωρηά	1958 - 1960	παραδοσιακό
Λελουδι της Μονεμπασιάς	1958 - 1960	παραδοσιακό
Τριάντα καράβια αρμένιζαν	1958 - 1960	παραδοσιακό
Όλα τα κάστρα τα είδα	1958 - 1960	παραδοσιακό
Βασιλικός μυρίζει εδώ	1958 - 1960	παραδοσιακό
Βιολέτα μ'ανθισμένη	1958 - 1960	παραδοσιακό
Βασιλικός πλατύφυλλος	1958 - 1960	παραδοσιακό

Οι ηχογραφήσεις στην Κωνσταντινούπολη και την Αμερική

Στον πίνακα 10 φαίνονται οι ηχογραφήσεις στην εταιρεία Balkan που προέκυψαν απο την περιοδεία που ξεκίνησε απο την Κωνσταντινούπολη. Επιλέγουμε να συμπεριλάβουμε και τις ηχογραφήσεις του τούρκικου ρεπερτορίου για λόγους πληρότητας, πραά το γεγονός ότι δεν είμαστε σίγουροι ότι παίζει σε όλες αυτές. Ολα τα στοιχεία για τους αριθμούς δίσκου προέρχονται από το προσωπικό αρχείο του Κώστα Κοπανιτσάνου.

Πίνακας 10. Οι ηχογραφήσεις στην Κωνσταντινούπολη

Αριθμός δίσκου	Τίτλος σύνθεσης
Bal-4016	**Sabah taksim**
Bal-4016	**Gurbet Elde Her Aksam**
Bal-4017	**Sehnaz Longa**
Bal-4017	**Rast Cifte Telli**
Bal-4018	**Canakkale**
Bal-4018	**Doktor**
Bal-4019	**Kafkas Oyun Havasi**
Bal-4019	**Cargah Oyun Havasi**
Bal-4020	**Kaleden Inismi Olur**
Bal-4020	**Haygagan Barer**
Bal-4021	**Vurma Avci**
Bal-4021	**Gugenimin Guzeli**
Bal-4022	**Aydin Zeybegi**
Bal-4022	**Tavas Zeybegi**
Bal-4023	**Makaram Sari Baglar**
Bal-4023	**Lambada sisesiz yanmas**
Bal-4025	**Gurbet Elde Ben Garibe Kim Baksin**
Bal-4025	**Arab Oyunu**
Bal-4026	**Eminem (Karsilama)**
Bal-4026	**Amerika Dilberi**
Bal-4027	**Halvaci Helva**
Bal-4027	**Bir su ic tim testiden**
Bal-4040	**Seni Gordam**
Bal-4040	**Bir Sigora Ic Oglan**
Bal-4047	**Her Yer Karanlik**
Bal-4047	**Bulbul Kanarya**
Bal-826	**Ούζο ούζο**
Bal-826	**Τα σπαρματσέτα**
Bal-827	**Ματζόρε μανές (Φωτιά θα βάλω μόνος μου να κάψω το κορμί μου)**
Bal-827	**Σμυρνέϊκος μπάλος (Χρόνια πολλά σου εύχομαι στη σημερινή γιορτή σου)**
Bal-828	**Η Δημήτραινα**
Bal-828	**Λειβαδιά**
Bal-831	**Τα ματάκια σου τα δύο**
Bal-831	**Παλιοζωή, ψεύτη ντουνιά**
Bal-834	**Το τραγούδι της Βιρτζίνιας**
Bal-834	**Τσακιτζή**
Bal-835	**Ορφανός στα έρημα τα ξένα**
Bal-835	**Παντρεύεται ο Μήτρος τη Μαρίνα**
Bal-836	**Ψεύτησε πλέον ο ντουνιάς**

Bal-836	**Σαμπάχ μανές (Όταν πονάς και δεν το λες,νομίζεις πως θα γιάνεις)**
Bal-837	**Γλυκιά μου Πόλη**
Bal-837	**Τσακπίνα Αραπίνα καϊριανή**
Bal-841	**Μέσα στην Πόλη βρίσκομαι**
Bal-841	**Η Μαρίνα στην Αθήνα**
Bal-844	**Τα κορίτσια της Ασίας ζητάνε παντρειά**
Bal-844	**Στη Πόλη στο Μεβλαχανέ**
Bal-845	**Έλα να σε κάνω ταίρι μου**
Bal-845	**Ουσάκ νεβά μανές (Παραπονούμαι στο Θεό τι άδικα που κρίνει)**

Ο πίνακας 11 περιέχει ηχογραφήσεις και πάλι από την παραπάνω περιοδεία που πιθανότατα ηχογραφήθηκαν στη Νέα Υόρκη. Οι αριθμοί δίσκου όπου υπάρχουν έχουν αντληθεί από τον ιστότοπο http://sealabs.net και δίνονται με πάσα επιφύλαξη

Πίνακας 11. Ηχογραφήσεις στην Standard

Αριθμός δίσκου	**Τίτλος σύνθεσης**
F 9126	Το παχουλό χεράκι σου
F 9133	Έλα να σε κάνω μάκια
F 9124	Θα μεθύσω θα τα σπάσω
F 9133	Τσελιγκοπούλα
?	Αμάραντος
?	Ασημονέρι
F 9125	Φεγγαράκι
F 9123	Πάνω σε ψηλή ραχούλα
?	Όλες οι νιες παντρεύονται
F 9125	Τα γίδια και τα πρόβατα
F 9123	Παρνασσός
F 9123-B	Καραγκούνα
?	Ψάχνω να βρω τον έρωτα
F 9115	Βγαίνει ο ήλιος κόκκινος
F 9132-a	Στης Λειβαδιάς τη ρεματιά
?	Αμαν Γιάλα

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2. Φωτογραφικό Υλικό

Σημείωση

Δεδομένου ότι στον ιστότοπο http://rebetiko.gr/search_photos.php?action=showperson&person=159 υπάρχουν αναρτημένες φωτογραφίες οι οποίες αφορούν τη ζωή του Αγάπιου Τομπούλη και ως επί το πλείστον εχουν αντληθεί από το βιβλίο του Ηλία Πετρόπουλου, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Εκδόσεις Κέδρος (1979), θεωρούμε πλεονασμό να τις ανατυπώσουμε. Γι' αυτό, παραπέμπουμε στα ανωτέρω για περισσότερες φωτογραφίες.

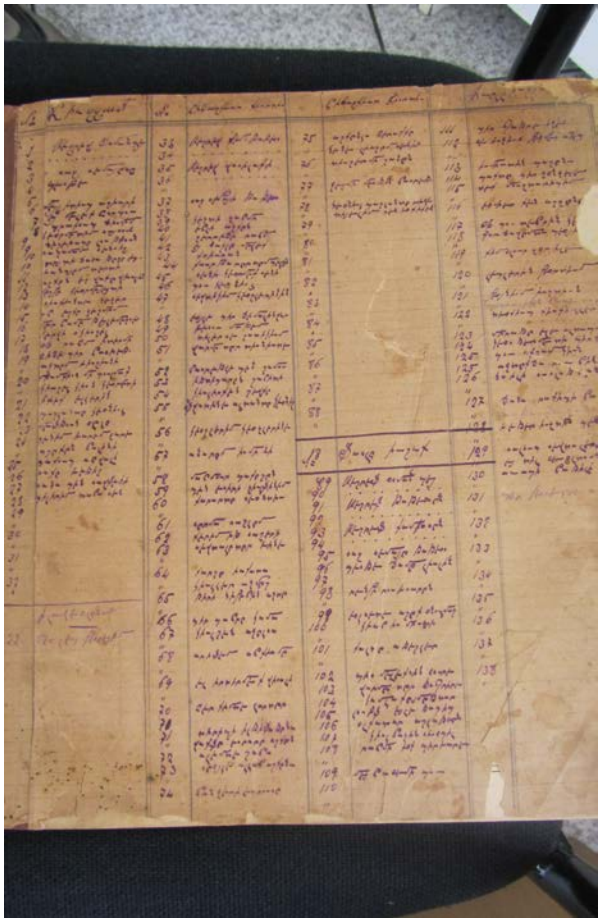
Οι φωτογραφίες που θα συμπεριληφθούν παρακάτω αφορούν κυρίως πρωτότυπα ευρήματα και αποδεικνύουν λεπτομέρειες σχετικά με την μουσική του δράση. Οι φωτογραφίες του ανέκδοτου χειρόγραφου ανατυπώνονται με την άδεια του κατόχου του κ. Ραιδεστινού ο οποίος μας παρείχε πρόσβαση .

Α) Οι ηχογραφήσεις στην εταιρεία ΚΑΛΟΣ ΔΙΣΚΟΣ

Παράρτημα Εικ. 1 : **Η ετικέττα από την εταιρεία Καλός Δίσκος 303 - Β**[119]

[119] Από το προσωπικό αρχείο του Κώστα Κοπανιτσάνου

Β) Το χειρόγραφο



Παράρτημα Εικ2. **Εξωτερική όψη**

Παραρτημα Εικ3. **Ο κατάλογος περιεχομένων**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΣΥΝΟΔΕΥΤΙΚΟΥ CD

1. ***Τσιφτετέλι.*** Πηγή: (CD) Λάμπρος Λεονταρίδης, Μεγάλοι δεξιοτέχνες, εκδ. ΕΝΧΟΡΔΑΙΣ
2. ***Διπλόχορδον.*** Πηγή: (CD) Δημήτρης Σέμσης Ι, Συνθέτες του ρεμπέτικου 5, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, επιμ. Παναγιώτης Κουνάδης, εκδ. MINOS EMI
3. ***Ραστ (Το αχ έχω μες στην καρδιά).*** Πηγή: http://rebetiko.sealabs.net/home.php
4. ***Αποψε αν θέλεις.*** Πηγή: http://rebetiko.sealabs.net/home.php
5. ***Ταξίμ Χιτζασκιάρ Κιουρντί* (μέρος του**). Πηγή: Προσωπικό αρχείο Κώστα Κοπανιτσάνου
6. ***Τσερκέζα.*** Πηγή: *Ρόζα Εσκενάζυ ΙΙ*, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, επιμ. Παναγιώτης Κουνάδης, εκδ. MINOS EMI
7. ***Μην ορκίζεσαι βρε ψεύτρα***. Πηγή: *Δημήτρης Σέμσης Ι,* Συνθέτες του ρεμπέτικου 5, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, επιμ. Παναγιώτης Κουνάδης, εκδ. MINOS EMI
8. ***Γκελ Μπαρισάλουμ***. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Κώστα Κοπανιτσάνου
9. ***Χουζαμ Γκαζέλ* (μέρος του).** Πηγή: Προσωπικό αρχείο Κώστα Κοπανιτσάνου
10. ***Ισκεντιρ Μπογάζ.*** Πηγή: http://rebetiko.sealabs.net/home.php
11. ***Χορός δερβίσικος***. Πηγή: http://rebetiko.sealabs.net/home.php
12. ***Φέρτε Μπύρες***. Πηγή: http://rebetiko.sealabs.net/home.php
13. ***Άσκι Μπάνα.*** Πηγή: http://rebetiko.sealabs.net/home.php
14. ***Νοσοκόμα μου μικρούλα.*** Πηγή: http://rebetiko.sealabs.net/home.php
15. ***Κούι Κούι Ντάλε.*** Πηγή: http://rebetiko.sealabs.net/home.php
16. ***Στην Πόλη στο Μεβλά χανέ.*** Πηγή: http://rebetiko.sealabs.net/home.php
17. ***Χορός Κιόρογλου***. Πηγή: http://rebetiko.sealabs.net/home.php
18. ***Σμυρνιά.*** Πηγή: http://rebetiko.sealabs.net/home.php
19. ***Θέλω απόψε να γλεντήσω***. Πηγή: http://rebetiko.sealabs.net/home.php
20. ***Σήμερα είσαι αύριο δεν είσαι.*** Πηγή: http://rebetiko.sealabs.net/home.php
21. ***Ο τσέλιγκας κι η Διαμαντούλα.*** Πηγή: http://rebetiko.sealabs.net/home.php
22. ***Μαριγούλα μαριγώ***. Πηγή: http://rebetiko.sealabs.net/home.php